

Proyectando el siglo XXI: La arquitectura contemporánea como objeto de moda

Laura Muñoz Pérez

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Salamanca

Resumen

Interactuar con lo que nos rodea, en la actual sociedad de las comunicaciones, el consumo y la información, es para el ciudadano del siglo XXI una necesidad antes que una opción. Por consiguiente, no es de extrañar que la arquitectura de este milenio se deje arrastrar por idénticos deseos de publicidad, interrelación y comunicación. A ello hay que unir su inevitable necesidad de habitabilidad, que ha de hacerla útil y práctica por encima de otros condicionantes. Así pues, este artículo plantea acercarse a la arquitectura internacional de la última década teniendo presentes estos parámetros y entrando a valorar cuáles priman en la actualidad y qué riesgos suponen para el devenir de la construcción. Del mismo modo, en el texto se cuestionan aquellos interrogantes que la nueva arquitectura plantea a los historiadores y que obligan a alterar su estudio. Por último, se trazan unas pinceladas sobre los nuevos campos de trabajo que la arquitectura contemporánea ofrece, qué alicientes plantean, los retos a que nos someten... Todo se ilustra con ejemplos conocidos –tanto nacionales (Zaragoza, Barcelona, Madrid, Bilbao...) como internacionales– pero no por ello menos representativos de cuanto queremos sugerir.

Abstract

To interact with that one that surrounds us, in the current society of the communications, is for the citizen of the 21st century a need before that an option. Consequently, it's not a surprise that the architecture of this millennium is left to drag for identical desires of advertising and communication. Also it's necessary to join the need of habitability in architecture, which has to make it useful and practical. This article considers approaching the international architecture of last decade having these parameters present and beginning to value which of them occupy first place and what risks they suppose for the development of the future. The text shows those questions that the new architecture draws to the experts and that force to restate its study. Finally, the article offers a few brushstrokes on the new fields of study that the contemporary architecture plans, the inducements that it raises... All it's learning with known examples - so much national (Zaragoza, Barcelona, Madrid, Bilbao...) as international - but not for it less representative of that we want to suggest.

Que nos encontramos ante un escenario arquitectónico nuevo es evidente a escala mundial. Que ello repercute en los planteamientos que los historiadores seguimos a la hora de enfrentarnos a este campo también es indiscutible. Y que, como consecuencia de lo anterior, el interés por investigar esta faceta ha experimentado un incremento notable es lo que se intentará demostrar, aunque sólo de manera superficial, a lo largo de las próximas páginas. El objetivo básico de este artículo está, por tanto, ya definido. Se trata de acercar al lector una panorámica del mundo arquitectónico contemporáneo, en el ámbito internacional, basándonos para ello en la importancia que está cobrando dentro del panorama historiográfico. Para alcanzar dicha meta recurriremos a las informaciones aportadas por recientes fuentes de información, tanto bibliográficas como hemerográficas.

Con el fin de justificar esta introducción, creo preciso explicar los motivos por los cuales adentrarse en el estudio de la arquitectura contemporánea es una tarea sugestiva. La primera razón estriba en que se trata, probablemente de todas las disciplinas artísticas, de aquella con la que mantenemos una relación más constante. En efecto, vivimos en edificios, trabajamos en ellos, disfrutamos del ocio en sus instalaciones, nos reunimos en su interior o nos deleitamos con su belleza si se ha desarrollado en nosotros esa inquietud estética. Ello genera un impacto real en los ciudadanos, tanto en los que demuestran sensibilidad o conocimiento de la materia como en aquellos que, sin poseer herramientas de juicio arquitectónico, somos capaces de formarnos una opinión del tema.

Junto a esta causa existe otra y es que se hace imposible obviar la actualidad de las últimas tendencias. En efecto, aun sin estar en contacto frecuente con informaciones de tipo arquitectónico es evidente que, por ejemplo, desde la construcción del Museo Guggenheim en Bilbao, las referencias al levantamiento de nuevos edificios en España se han multiplicado en los medios de comunicación. La arquitectura está de actualidad en televisión, radio y prensa escrita, donde es frecuente encontrar entrevistas a los más afamados arquitectos, análisis de sus proyectos, estudios sobre el impacto urbanístico, ambiental o económico de los mismos, reacciones de los ciudadanos, etc.

Si bien es evidente que la actualidad mediática condiciona nuestro acercamiento a la arquitectura contemporánea, existen otros factores que dan mayor fuerza a este argumento. Se trata, en efecto, de la existencia

de una preocupación social por el impacto de la constructiva en la vida cotidiana. La arquitectura o el urbanismo que ésta desarrolla generan controversia en la ciudad, se comentan y critican (muestra de ello fueron, por ejemplo, las reacciones de los vecinos de la iglesia de San Jerónimo el Real, en Madrid, ante la intervención que, en el claustro de dicho edificio, imaginaba Rafael Moneo dentro del plan de ampliación del Museo del Prado). Otro hecho que expresa tanto la curiosidad hacia lo nuevo como su repercusión popular es que los arquitectos están disponiendo de oportunidades de organizar exposiciones de sus trabajos (maquetas, dibujos, diseños...) en los principales museos del mundo; aquellos que, por lo general, suelen reservar sus salas para otras disciplinas. Exponentes recientes de ellos serían, por ejemplo, la exposición que, en el MOMA de Nueva York, se dedicó entre 2005 y 2006 a Santiago Calatrava bajo el epígrafe *Sculpture into architecture* o la que, en el mismo centro, y bajo la denominación *On site: New architecture in Spain*, analizó las últimas tendencias constructivas entre los autores españoles. Asimismo es posible citar muestras como *Zaha Hadid: Thirty years in architecture*, que tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Nueva York entre mayo y septiembre de 2006 o aquella que, del 16 de septiembre al 9 de diciembre de 2002, se organizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid con los planos y proyectos de Jean Nouvel, quien estaba inmerso entonces en el crecimiento del recinto.

Junto a las anteriores, otra ventaja que el estudio de la arquitectura contemporánea brinda es que se trata de un campo interrelacionado con aspectos de la vida cotidiana que nos preocupan o afectan como ciudadanos. En efecto, estudiar la constructiva de hoy permite acercarnos a ámbitos que van desde la estética (pues la nueva arquitectura lleva a replantearse el concepto de belleza en la sociedad tecnificada actual) al urbanismo (por el impacto de los edificios en el entorno y por plantear la necesidad de recuperar la perdida habitabilidad de la gran ciudad) pasando, por ejemplo, por la cuestión de la sostenibilidad. Es verdad que uno de los aspectos que más se cuidan del diseño actual es el respeto del edificio por el medio ambiente así como la necesidad de que su impacto en el mismo sea mínimo pero su eficiencia ecológica máxima. En esta línea, otro aspecto útil a la hora de esbozar una imagen arquitectónica de la sociedad del siglo XXI es el económico. Efectivamente, una de las razones por la que empresas, gobiernos e instituciones recurren al trabajo de un autor de renombre es la sensación de

riqueza, poder y prosperidad que de él emana y que revierte en el promotor, convertido en artífice de una nueva arquitectura.

Para finalizar con este aspecto hay al menos otros dos campos que conviene destacar. Se trata, por un lado, del mundo de las nuevas tecnologías, tan unido al de la arquitectura que ambos son, hoy por hoy, inseparables y, por otro, del ámbito social, pues también resulta natural contemplar la arquitectura como un medio para completar los servicios públicos ofrecidos al ciudadano y cubrir sus necesidades de ocio, transporte, trabajo, vivienda o reunión.

Antes de comenzar a realizar un breve análisis de la situación, me gustaría ultimar esta introducción haciendo alusión al valor que el estudio de la arquitectura tiene desde lo historiográfico. En efecto, se trata de un campo que, por su actualidad y los cambios que ello sugiere, permite analizar cómo se configuran las tendencias de investigación cuando se carece de la bibliografía suficiente e incluso escasea la perspectiva que todo estudio histórico-artístico necesita pues, como cabe suponer, nos enfrentamos a un ámbito que no tiene pasado, sólo presente y futuro.

A la luz de las justificaciones ofrecidas, lo que parece indiscutible es que la arquitectura vive una vida productiva y exitosa que permite incluso utilizar la palabra *boom* constructivo. Se trata de un triunfo, tanto real como mediático, que afecta a todos los países, desde Estados Unidos a Japón pasando por Europa¹ (donde habría que dedicar un capítulo a la arquitectura de los países del este, ya incorporados a la economía de mercado de la Unión Europea) e, incluso, espacios hasta fecha reciente vedados a las innovaciones arquitectónicas tales como ciertos países de medio y extremo oriente (significativo es el caso de Dubai y su infraestructura hotelera o, en otro sentido, el de Israel con su Museo de Historia del Holocausto [2002-2005] realizado por Moshe Safdie y ubicado en Jerusalén); también podríamos hablar de estados centro y sudamericanos (Brasil o México, que va a contar con su Museo Guggenheim, en la ciudad de Guadalajara, gracias al trabajo de Enrique Norten) e, incluso, africanos (con Egipto y su biblioteca de Alejandría [1995-2002], obra del estudio noruego Snohetta, como exponente destacable) y ello sin olvidar el caso español, igual de implicado en la reno-

¹ ZAERA-POLO, A., «Reconstruir Europa», en *New trends of architecture in Europe and Japan*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 7.

vación arquitectónica de sus ciudades como el resto del continente europeo.

Dado que esta situación plantea un escenario variado y abundante en ejemplos, ello tiene un reflejo cuantitativo en el estudio histórico y artístico de la arquitectura. Si bien el presente artículo se acota dentro de los límites que impone la última década, no quisiera continuar sin reconocer la deuda que la arquitectura actual tiene con aquellos autores que sembraron las bases que la han hecho posible y sin cuyas aportaciones la situación que vivimos no sería digna de atención. Me refiero a arquitectos que, pese a los años transcurridos desde la creación de sus principales trabajos o, incluso, desde su muerte, aún siguen ofreciendo novedades bibliográficas, como es el caso de Alvar Aalto² o Le Corbusier³. Lo mismo sucede con Oscar Niemeyer⁴, paradigma de arquitecto con vocación internacional y referente para las nuevas generaciones.

Volviendo al tema que nos ocupa, resulta preciso ahora subrayar los pros y los contras de este escenario. Entre los aspectos positivos destacan los que afectan al entorno (enriquecimiento del patrimonio del ámbito en que radique la obra, dinamización o modernización del ambiente, activación cultural y turística...) y aquellos otros que favorecen el desarrollo general de la arquitectura, tales como el enriquecimiento de este sector, suscitado por la variedad de tendencias y la popularización del hecho constructivo como consecuencia del flujo informativo; la aplicación de las novedades tecnológicas y técnicas a la arquitectura; el hecho de que esos diseños realizados mediante ordenador o esos nuevos materiales permitan el surgimiento de edificios impensables hace años por su singularidad y, en consecuencia, el autor vea multiplicada su libertad creativa e intelectual, etc.

Pese a que son mayores las ventajas que los inconvenientes, también existen riesgos que hay que subrayar. El fundamental es que, por ese éxito vivido, la arquitectura se ha convertido en un producto de consumo en la medida en que, en ocasiones, priman en ella valores como

² Entre las novedades publicadas en España consultar *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*, Madrid, El Croquis, 2000; CUITO, A., *Alvar Aalto*, Rivas-Vaciamadrid, H. Kliczkowski, 2002; MONTAÑOLA I THORNBERG, J., *Alvar Aalto*, Barcelona, UPC, 2001, o JOVÉ SANDOVAL, J.M., *Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

³ Sólo en España ver FRAMPTON, K., *Le Corbusier*, Madrid, Akal, 2000; BONET, LL., *Le Corbusier*, Rivas-Vaciamadrid, H. Kliczkowski, 2003; MONTEYS, X., *Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005...

⁴ SALVAING, M., *Oscar Niemeyer*, Rivas-Vaciamadrid, H. Kliczkowski, 2002.

la vistosidad, extravagancia, coste o polémica; elementos estos que permiten hablar de arquitectura de moda en tanto en cuanto una obra se desdibuja al surgir otra que la supera en idénticos parámetros. El interés demostrado por los medios de comunicación (y, en cierta medida, por los estudiosos) hacia uno u otro trabajo varía en función de su novedad y, como es tanta la originalidad, es difícil dar abasto.

Otro factor disonante es que el hecho de vivir en una sociedad globalizada está afectando a la construcción. En efecto, los arquitectos son de su país en la medida en que nacen en él pero vivir, asentar sus estudios y trabajar en diferentes lugares universaliza su actividad, que se aleja de localismos o regionalismos. Los críticos más escépticos creen que ello es un problema pues la mundialización supone uniformidad, estandarización, siendo los edificios actuales intercambiables, sin adaptarse a la idiosincrasia del entorno y hurtando a las culturas sus signos de identificación arquitectónica⁵.

En función de tal cantidad de parámetros, ¿cómo plantear el estudio de un ámbito cambiante y heterogéneo, que crece imparable pero que parece inevitable investigar? Hablar de corrientes resulta poco productivo y, por ello, se puede optar por tres tendencias de investigación (que, a la postre, son las que siguen los estudiosos). Una consiste en referirse a personalidades. Éstas vienen dibujadas en función de su éxito (esto es, de los premios que reciben, siendo el Pritzker el que establece un mayor grado de reconocimiento, pues es el llamado Nobel de Arquitectura), de los encargos de relieve que atesoran (determinados por el coste de la obra, el promotor de la misma o su simbolismo), de su trayectoria consolidada y/o de su proyección de futuro. Dentro de esta tendencia es preciso referir las últimas novedades bibliográficas publicadas. Por ejemplo, hay que destacar las monografías dedicadas, entre otros muchos nombres, a Santiago Calatrava, Renzo Piano⁶, Norman Foster, Zaha Hadid⁷, Richard Rogers⁸, Jean Nouvel, Álvaro Siza⁹ o Frank Gehry; textos que encuentran su referencia en las notas a pie de página de este artículo.

⁵ Este conflicto está planteado en JODIDIO, P., *Building a new Millennium*, Colonia, Taschen, 2000, pp. 12-17.

⁶ BUCHANAN, P., *Renzo Piano building workshop: complete works*, Londres, Phaidon Press, 1993-2000, y JODIDIO, P., *Piano: Renzo Piano building workshop 1966-2005*, Colonia, Taschen, 2005.

⁷ SCHUMACHER y FONTANA-GIUSTI (eds.), *Zaha Hadid complete works*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

⁸ Por ejemplo, POWELL, K., *Richard Rogers. Complete works*, Londres, Phaidon Press, 2000.

⁹ FRAMPTON, K., *Álvaro Siza. Complete works*, Londres, Phaidon Press, 2000, o FLECK, B., *Álvaro Siza*, Madrid, Akal, 2004, entre otros.

Otra corriente de investigación es aquella que estudia la arquitectura en función de las variables que la determinan como, por ejemplo, su relación con el entorno (entendido éste como medio ambiente), su vinculación con el urbanismo, el empleo adecuado de las nuevas fuentes de energía y los materiales más aconsejables (o, lo que es lo mismo, la arquitectura sostenible), el ensalzamiento de las últimas tecnologías (o arquitectura *high-tech*), etc. Pese a su interés, se trata de una de las vertientes que plantea más dificultades, dado que necesita mayor perspectiva histórica para permitir la categorización de los edificios, requiere amplio juicio crítico y exige conocer en profundidad el campo a estudiar. Es de suponer que se trata del ámbito con mayor proyección y el que ofrecerá interesantes aportaciones en poco tiempo. De momento, sólo es posible ofrecer algunos ejemplos que se enmarcan en estos parámetros. Uno es el texto de Pablo Arias Sierra titulado *Periferias y nueva ciudad: el problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*, publicado por la Universidad de Sevilla en 2003, o *Arquitectura, ciudad, medioambiente* de Jaime López de Asiain, editado en 2001 en el mismo centro. Ambos son muestras de la preocupación de la sociedad por armonizar las experiencias arquitectónicas con el respeto medioambiental y el crecimiento sostenible.

La última tendencia a desarrollar es la que opta por segmentar la arquitectura en las categorías edificatorias más frecuentes y realizar un estudio comparativo de las mismas. Es esta opción la que se prefiere aquí por resultar enriquecedora en conclusiones y rica en aportaciones. Para afrontarla se han utilizado tres fuentes de información: libros, publicaciones periódicas –desglosadas en revistas especializadas y periódicos generalistas– y recursos informáticos.

En cuanto a los libros que, monográficamente, se dedican a una sola categoría, la lista es escueta pero interesante pues, observando la elección que los autores hacen de una u otra, se puede llegar a la conclusión de cuáles son las tipologías que gozan de más éxito editorial, ya sea por su mayor número de realizaciones, máxima participación de nombres deslumbrantes, mayor difusión internacional, etc. En ese sentido parecen predominar dos colectivos distantes: los aeropuertos y los museos, como tendremos ocasión de comprobar.

Dado que los libros de que disponemos no resultan suficientes a la hora de realizar un estudio de la situación arquitectónica, resulta ineludible utilizar aquellas fuentes que están apegadas a la realidad cotidiana, pues

son las que mejor retratan el mundo de hoy. Así pues, la consulta de las publicaciones periódicas se convierte en obligatoria porque proporciona datos, reflexiones y conclusiones. En este sentido hay que hacer referencia a los diarios de información general que ofrecen en sus páginas culturales artículos, columnas de opinión o entrevistas. Sin embargo, una de las fuentes más completas la ofrecen las revistas especializadas. Si bien son múltiples los ejemplares que podrían citarse (en el ámbito internacional tenemos *L'Arca* o *Domus* de Milán, *Linha de terra* de Oporto, *Architècti* de Estoril, *Architectural design* o *The architectural review* de Londres... y en el nacional *2G* y *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* de Barcelona, *A + T* de Vitoria, *Anales de Arquitectura* de Valladolid o *Cercha* y *Tectónica* de Madrid), merece la pena subrayar la existencia de dos revistas españolas volcadas en la atención hacia la arquitectura. Una es *El Croquis* (publicada en Madrid desde 1982) y la otra *Arquitectura Viva* (también editada en Madrid, ésta desde 1992). Ambas divulgan bimestralmente números ordinarios y además ofrecen monografías dedicadas a analizar la trayectoria de algunos nombres destacados (reseñemos, en *El Croquis*, los números dedicados a Rafael Moneo, Jean Nouvel, Álvaro Siza, Mansilla y Tuñón, Frank Gehry, Zaha Hadid o Herzog & de Meuron. En *AV*, monografías de *Arquitectura Viva*, se pueden recalcar los destinados a Herzog & de Meuron, Norman Foster, Santiago Calatrava, Jean Nouvel, Rafael Moneo o Renzo Piano). Gracias a estas revistas el aficionado está al tanto de las novedades y además puede contrastar sus impresiones con los artículos de opinión que reflejan las tendencias críticas existentes. De esa manera, no hablamos únicamente de fuentes informativas sino también de corrientes de pensamiento que contribuyen a paliar una de las carencias que padece la arquitectura contemporánea y es la escasez de juicios críticos globales que vayan más allá del dato coyuntural. Situar la práctica arquitectónica en un contexto integral y trascenderla desde lo particular a lo universal es complicado, máxime si hablamos de obras recientes de las que se carece de la suficiente perspectiva histórica para juzgar su idoneidad.

Por último, queda por señalar el papel jugado por las nuevas tecnologías. Además de bucear en las páginas webs de los estudios (donde, de manera directa e inmediata, se puede tener acceso a noticias sobre su trayectoria, historial y proyectos de reciente concesión o en vías de desarrollo), resulta imprescindible que conceptos como diseño por ordenador, fotogrametría, infografía, programa *Catia* o autocad no nos

resulten ajenos, pues los arquitectos recurren a ellos tanto como antes empleaban el lápiz y el papel. Estos sistemas, que llegaron al mundo de la arquitectura como juguetes, han madurado y abandonado un primitivo uso trivial para convertirse en instrumentos que materializan lo inverosímil y dan respuestas a una sociedad compleja, además de enriquecer los recursos de los que dispone el artista. De todos modos, el camino que la informática al servicio de la arquitectura puede recorrer es todavía infinito. Las nuevas generaciones son las que están haciendo realidad un diseño auténticamente digital y serán las que exploten el potencial de estas tecnologías. Entonces sí podrá hablarse de revolución y no de simple moda¹⁰.

Asentadas las fuentes, llega el momento de dilucidar qué pueden ofrecer en este estudio. La categoría con la que iniciamos el análisis es ineludible a una civilización desarrollada y capitalista como la que vivimos y se podría denominar la *arquitectura al servicio del poder*. A su vez, es posible compartimentar este grupo en dos: el que se refiere a la arquitectura emanada de los poderes públicos y aquel que ahonda en los edificios solicitados desde entidades privadas. Así pues, comenzamos haciendo referencia a un par de edificios, ambos ejecutados por el estudio de Norman Foster, que ilustran el intervencionismo gubernamental en materia de arquitectura contemporánea.

Incidir en la categoría del autor Sir Norman Foster a la luz de sus méritos resulta obvio¹¹, si bien se pueden señalar como logros significativos obras como el Banco de Hong Kong (1981-1986) o la Facultad de Derecho de la Universidad de Cambridge (1993-1995). Como recompensa a estos y otros trabajos Foster recibe el Premio Pritzker en 1999. Coincidiendo con la concesión del galardón Foster ve inaugurada, en Berlín, la remodelación llevada a cabo en el edificio del **Reichstag**, cuyas obras habían comenzado en el verano de 1995 (fig. 1).

Una vez que el Bundestag decide recuperar el Reichstag como sede del Parlamento Alemán, se convoca un concurso para ejecutar su rehabilitación, pues no era un edificio adecuado a los nuevos tiempos. En él resulta ganador el estudio del arquitecto inglés. En ese momento Foster se enfrenta a la tarea de reconducir hacia el siglo XXI la arquitectura de

¹⁰ JODIDIO, P., *Architecture now!*, vol. 3, Colonia, Taschen, 2005, pp. 8-9.

¹¹ TREIBER, D., *Norman Foster*, Madrid, Akal, 1998, o PAWLEY, M., *Foster: a global architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

un edificio construido hace más de cien años y deteriorado por la historia alemana. Hablamos pues de un espacio asociado por los ciudadanos con infortunadas formas de gobierno y, por si fuera poco, un edificio cuestionado desde lo puramente arquitectónico al referirse a él como a una «cómoda sobrecargada». La tarea de Foster se presenta ardua dado que no sólo hay que minimizar el impacto artístico de una obra historicista y retardataria sino volver a hacer partícipes a los alemanes de un marco fundamental en su historia, además de revestirlo con una pátina contemporánea que acentúe la fuerza de la nueva Alemania y todo ello sin entrar en conflicto con su tradición, pues se desea convertir la obra en museo del drama germano (de hecho, aún pueden verse las huellas de los incendios, demoliciones y ocupaciones, incluidos los *graffiti* dejados por los soldados rusos que invadieron el edificio en 1945)¹². Con tantos condicionantes, como foco gravitacional y simbólico Foster decide concentrarse en una de las partes más polémicas del Reichstag: su cúpula (fig. 2). Símbolo megalómano del despotismo gubernamental de antaño, Foster utiliza la última tecnología para crear una cúpula de acero y vidrio que plantea una novedad y es que, en su interior, está recorrida por dos rampas helicoidales que permiten a los visitantes transitarlas, tener un panorama del barrio gracias a su transparencia y, a través de unas ventanas inclinadas, asistir a los plenos del gobierno¹³. Con ello Foster regala a los ciudadanos el disfrute de la cúpula, les da las mejores vistas de la ciudad y los coloca sobre sus gobernantes, expresando la idea de un edificio puesto al servicio de una democracia que implica a los alemanes en la vida política de su país¹⁴. Este rasgo ha sido uno de los más valorados y un elemento digno de ser estudiado con detenimiento, pues no hay duda de que en la arquitectura contemporánea el contenido simbólico que se expresa, por ejemplo, mediante esta cúpula, es notable, si bien a veces resulta tan sutil que se hacen necesarios trabajos más profundos sobre sus significados.

Otra de las preocupaciones de la arquitectura actual que se ha de investigar con atención es la conciencia ecológica de sus manifestaciones,

¹² «El águila que sonríe», en *AV Monografías*, 81-82, 2000, pp. 168-170.

¹³ FOSTER, N., «Iluminar la historia», en *Arquitectura Viva*, 65, 1999, p. 50, y VV.AA., *Obras maestras de la arquitectura moderna*, Madrid, Libsa, 2007, pp. 94-101.

¹⁴ *Op. cit.*, ver nota 5, pp. 174-175.

observable en el Reichstag como edificio autosuficiente tanto en su planteamiento de la ventilación como en la utilización de combustibles renovables (aceites de palmera datilera, colza o girasol), la reducción de gases contaminantes o el empleo de la iluminación. En efecto, con el fin de dotar de luz natural a la sala de plenos Foster coloca, dentro de la cúpula, un reflector cónico con espejos que arroja una difusa claridad al interior y supone un considerable ahorro energético¹⁵.

Inaugurado en abril de 1999, se ha discutido a su conclusión sobre la idoneidad de resucitar este lugar atestado con la oscura historia alemana, si bien en lo que parece haber consenso es en el hecho de que Foster, con su intervención minuciosa, sensible pero aséptica, ha pulido el carácter sobrecargado del edificio y ha generado una fusión arquitectónica que se encamina, de manera natural, hacia una nueva etapa¹⁶.

Esto mismo se demuestra en otro trabajo de Foster, consistente en la creación de la **Greater London Authority**, destinada a albergar las dependencias del gobierno municipal de la capital británica (fig. 3). A orillas del Támesis, el estudio de Foster inicia en 1999 la construcción de una burbuja de cristal que es exponente de las investigaciones visibles en el Reichstag sobre eficiencia energética y bajo impacto ambiental. Confirmandonos la importancia de este aspecto, hemos de hacer referencia a la forma pseudo-esférica del edificio, resultado de utilizar técnicas de modelado por ordenador con el objeto de minimizar las necesidades energéticas del conjunto. De hecho, lo más promocionado de la obra es que se trata de un espacio que reduce entre un 25 y un 75% su consumo de energía en relación a un bloque de oficinas dotado de un sistema convencional de aire acondicionado y calefacción, al utilizar recursos renovables tales como paneles de energía solar o ventilación natural¹⁷.

Sin embargo, como en el caso anterior, no sólo hablamos de un edificio ecológico sino también de un diseño simbólico, pues Foster recurre al uso masivo del vidrio con el fin de que sea ésta una obra lo más abierta posible, un recinto flexible desde el que observar vistas del Londres al que el edificio representa (fig. 4)¹⁸.

¹⁵ FOSTER, N., *Rebuilding the Reichstag*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2000.

¹⁶ REDECKE, S., «Resurrección y simbiosis», en *Arquitectura Viva*, 62, 1998, pp. 17-20.

¹⁷ FOSTER, N., «Exhibición de energía», en *Arquitectura Viva*, 82, 2002, pp. 58-59. Ver también VV.AA., *op. cit.*, nota 13, pp. 32-35.

¹⁸ FOSTER, N., «Monumento elíptico», en *Arquitectura Viva*, 65, 1999, p. 64.

Por último, es importante advertir otro elemento que se aprecia mediante esta obra. Se trata de que, por encima de valores expresivos o técnicos, arquitectos como Foster están rescribiendo el perfil de las grandes urbes, al crear iconos arquitectónicos que complementan a los históricos, como el Big Ben o la Torre de Londres en el presente caso. Este hito urbano dialoga con los monumentos de la zona y se convierte en uno de ellos aun con la particularidad de su singular forma, pasando a ser una imagen de la proyección de Londres hacia el futuro pero también de la comunión con un pasado que los británicos llevan a gala.

Si los poderes públicos demuestran, a través de estos ejemplos, su comunión con las últimas tendencias arquitectónicas, otro tanto sucede con las entidades privadas, quienes también desean manifestar su sintonía con la modernidad mediante sedes puestas en manos de nombres destacados. Dentro de esas empresas, no todas están en disposición de sufragar una obra de estas características. Por tanto, no es de extrañar que las principales aportaciones procedan del mundo de la banca. El sector financiero es tradicionalmente considerado un ámbito serio. La importancia de su actividad así parece exigirlo. Por si fuera poco, la imagen que dan al cliente a través de sus edificios confirma esas sensaciones, pues lo natural es que tiendan a escoger, como escenarios para sus operaciones, inmuebles clásicos y sobrios como ejemplo de firmeza y permanencia¹⁹. Ello parece estar en vías de modificación de la mano de uno de los arquitectos más sorprendentes y menos clásicos de las últimas décadas: el californiano Frank Gehry.

Conocido en España gracias al Museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997, ya era entonces poseedor del Premio Pritzker, obtenido en 1989 y autor de un espacio que ejemplifica el deseo de renovación de las corporaciones financieras y aseguradoras. Nos referimos al edificio **Nationale-Nederlanden**, construido en Praga entre 1993 y 1996 y popularmente conocido como «Ginger y Fred» en referencia a la pareja de bailarines cinematográficos (fig. 5). Situado a orillas del río Moldava y ocupando un espacio privilegiado, como es una esquina que da a una plaza y a un puente, Gehry extrae todo el partido escenográfico posible a este contexto y crea un inmueble que, a través de dos torres-vigía, expresa el giro hacia la modernidad de la empresa (dado que la fachada principal resulta reposada). Una de las torres presenta dos capas de

¹⁹ *Op. cit.*, ver nota 10, p. 18.

vidrio, como si la exterior fuera el vestido, al tiempo que descansa sobre estilizadas columnas visibles desde la calle. Esbeltez y transparencia se encargan de dotar de feminidad a este espacio que, además, se inclina hacia su compañero y se estrecha en el centro, como si quisiera marcar la suavidad de la cintura y el vuelo de su falda (en realidad es un recurso del arquitecto para que los edificios colindantes no pierdan las vistas del río²⁰). La otra torre es sólida y potente, expresando su masculinidad a través de la estructura de acero entrelazado que la remata cual sombrero de copa. Sin embargo, no por ello deja de expresar movimiento, en este caso a través de los huecos abiertos en su superficie, dispuestos de manera escalonada y en espiral²¹.

Uno de los aspectos en que se incide al referirse a este edificio y que es factible de proporcionar estudios más profundos es la vinculación de la arquitectura con otras disciplinas artísticas, en particular con la escultura. En este caso el edificio es más que eso; es un volumen visible desde distintas perspectivas, cada una ofreciendo un matiz diferente, exactamente como ocurriría si habláramos de una gigantesca estatua exenta.

Sin abandonar la arquitectura de Gehry es posible hacer referencia a otro edificio que, como el anterior, conjuga la seriedad y firmeza propias de una entidad financiera con la modernidad y extravagancia del artista. Éste vuelve a dar alas a su imaginación con el **DG Bank**, erigido en Berlín entre 1995 y 2001. La sorpresa que supone esta construcción no radica en la inestabilidad y fresca vistas en el caso previo sino, en principio, en lo contrario. En efecto, el banco ideado por Gehry asombra porque se concibe como un bloque severo, discreto y ortogonal. El arquitecto se somete, en este caso, a las normas urbanísticas de la zona en cuanto a alturas y alineaciones y lo hace fielmente aunque a su pesar, cosa que no pasa desapercibida. La fachada exterior es austera pero también da la sensación de ser un fragmento incompleto habiendo quienes, en esa sobriedad, la comparan con una esquirra, un elemento estridente con respecto a lo que le rodea²². Así rechaza Gehry cualquier convención e imposición; se somete a las reglas pero demuestra su

²⁰ Frank Gehry, *arquitecto*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2001, pp. 174-177, y VV.AA., *op. cit.*, ver nota 13, pp. 122-127.

²¹ GEHRY, F., «Ginger y Fred», en *Arquitectura Viva*, 52, 1997, pp. 94-96, y «Edificio Nationale-Nederlanden en Praga», en *El Croquis*, 117, 2003, pp. 88-97.

²² DAL CO, F., «Monstruos en la fragua: DG Bank, Berlín», en *AV Monografías*, 96, 2002, pp. 18-24.

voluntad liberadora, acata los deseos de sus pagadores pero les deja en evidencia y reivindica su derecho a disentir.

Obviamente Gehry no hubiera quedado satisfecho con un edificio de semejantes características. Por ello guarda su esencia en el interior y se resarce en el atrio, que alberga una instalación metálica dedicada a auditorio, la cual adopta un aspecto espectacular y fascinante que, además, es imposible adivinar desde el exterior (fig. 6)²³. Así, el visitante que ha observado la frialdad y seriedad germanas en el continente del edificio queda conmocionado ante la sorpresa que supone encontrar una estructura gigantesca, un organismo polimórfico (que Gehry compara con la cabeza de un caballo) y que, como no podía ser de otra manera hablando de este autor, está realizado en acero inoxidable ondulado. Del mismo modo que «Ginger y Fred» se convertía, con sus formas y adecuación al entorno, en una escultura habitable, el atrio del DG Bank observa ese mismo paralelismo, con la particularidad de ocultarlo en el interior, acentuándose el componente de sorpresa. En este sentido, analizando la obra como una globalidad, nos damos cuenta de que el exterior no es más que un telón tras el cual el escenario presenta un montaje que nos estremece. Queda en evidencia así la vinculación de la arquitectura contemporánea con lo teatral y escenográfico, matiz que parece ser el que, en cierta medida, es causante de las filias y fobias que genera Gehry. Para sus detractores las obras de Gehry son gratuitas, carentes de fundamento, tan huecas como las carcasas metálicas que proyecta; un espectáculo pirotécnico que sorprende y gusta en el momento de disfrutarlo pero que es incapaz de dejar poso. Sin embargo, para sus admiradores, con combinaciones como éstas el artista da alas a la arquitectura, la transforma, la reinventa y la devuelve al resto de arquitectos para que la modelen desde su libertad e imaginación.

Cambiamos de categoría para hacer referencia a un campo vinculado con la ingeniería que mantiene un notable valor arquitectónico desde hace años, tanto porque son arquitectos los que se encargan de su realización como por la trascendencia mediática de estas obras y es que la *arquitectura al servicio de la comunicación*, en la sociedad globalizada y accesible que vivimos, se ha hecho no sólo indispensable sino que ha adquirido entidad propia. Aeropuertos, estaciones de ferrocarril, puen-

²³ GEHRY, F., «Un pez gordo», en *Arquitectura Viva*, 73, 2000, p. 86. Ver también VV.AA., *op. cit.*, nota 13, pp. 102-107.

tes o viaductos son vistos como instrumentos para favorecer la comunicación pero también como espacios dignos de ser considerados estéticamente, añadiéndose valor a sus usos con elementos como la comodidad, la belleza o la espectacularidad. Con respecto a este último punto, sin duda son los aeropuertos las áreas más beneficiadas con sorprendentes y atractivos diseños²⁴. Podemos citar, por ejemplo, el caso de la **terminal 4 del aeropuerto de Barajas**, en Madrid, en la que Richard Rogers (Premio Pritzker en 2007) y el Estudio Lamela buscan la originalidad del proyecto (figs. 7 y 8). Para lograrlo deciden dejar la estructura a la vista y configurar con ella el interior de la terminal, con la particularidad de que las vigas que conforman el cascarón se fundamentan en líneas onduladas²⁵. Si bien una vez concluida la intervención se ha cuestionado la idoneidad del proyecto para la comodidad del visitante y también por motivos técnicos (parece ser que los tejados curvos ofrecen dificultades a la hora de evacuar el agua de lluvia), es evidente que elementos como la cubierta, con su imagen de mar metálico y ondulado, aportan a la ingeniería aeronáutica un valor estético que es elocuente del deseo de la arquitectura contemporánea de conjugar practicidad y belleza.

Tenemos planteado así otro conflicto digno de ser más estudiado, pues es parte de la idiosincrasia de la constructiva de hoy. Se trata del dilema entre la necesidad de que una estructura resulte cómoda y práctica pues, al fin y al cabo, la arquitectura es, sobre todo, función, y la exigencia de otorgar un efecto estético al edificio. Si bien esta dicotomía ha existido siempre en la historia de la arquitectura, quizá asistimos al momento en que la balanza se decanta a favor del elemento plástico y ello puede suponer un peligro para el devenir de la construcción. Problemas estructurales, fallos técnicos, dificultades de mantenimiento o descontento de los usuarios son contrariedades que los edificios más impactantes soportan si no les acompaña un diseño completo. Estos inconvenientes son lastres que una práctica en la que se invierten millones no puede permitirse, con lo que habría que replantear el orden de prioridades que ciertos arquitectos están estableciendo a la hora de diseñar una obra.

²⁴ De hecho, son ya objeto exclusivo de estudio por ejemplo en PEARMAN, H., *Aeropuertos. Un siglo de arquitectura*, Rivas-Vaciamadrid, H. Kliczkowski, 2001.

²⁵ MANTEROLA, J., «Técnicas de vuelo», en *Arquitectura Viva*, 107-108, 2006, pp. 52-57. También «Arco iris de gaviotas», en *AV Monografías*, 111-112, 2005, pp. 208-211.

Obviando este asunto y cambiando de escenario, resulta evidente que es difícil competir con el éxito del avión como medio de comunicación. De hecho, las estaciones de ferrocarril, que fueron a finales del siglo XIX símbolos del progreso y la movilidad, han sufrido un declive paralelo a la decadencia del viaje por tren²⁶. Pese a ello, su presencia sigue siendo inexcusable en cualquier ciudad y, gracias al desarrollo de la alta velocidad, están viviendo una segunda juventud en algunos núcleos. Para hacerles recuperar parte de su esplendor se han promovido proyectos interesantes. Un ejemplo es la **Estación de Oriente**, realizada por Santiago Calatrava en Lisboa entre 1993 y 1998 como parte de los planes urbanísticos generados a raíz de la celebración de la Expo'98 en la capital portuguesa (fig. 9).

Sobre la carrera ascendente de Calatrava pocas novedades hay que añadir, dada su constante presencia en los medios de comunicación y la bibliografía que su obra genera²⁷. Doctor «honoris causa» por una docena de universidades, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes de 1999 o el Premio Nacional de Arquitectura de 2005 son algunos de sus logros. Además, es autor de la Torre de Montjuic en Barcelona (1989-1992), el Puente del Alamillo en Sevilla (1987-1992), el Museo de Arte de Milwaukee (1994-2001)²⁸ o el Puente Zubi Zuri en Bilbao (1990-1997)²⁹, destacando en estos casos por la espectacularidad y originalidad de diseños cuyo objetivo es superarse a sí mismos, sin que vayan siempre acompañados de un estudio profundo de su aplicación, lo cual ha dejado ciertas situaciones incómodas.

Concentrándonos en la Estación de Oriente, está situada en las cercanías del río Tajo, en una de las entradas al recinto ferial y destaca porque trasciende de lo funcional a lo representativo al concebirse como acceso a la zona moderna de Lisboa. Para favorecer esa sensación acogedora Calatrava no sólo cuida los aspectos inherentes a la estación (intercambiadores, estación de autobús, ferrocarril y metro, aparcamientos, etc.) sino que también está atento a las sensaciones que los usuarios van a recibir cuando arriben allí. Por ello, da importancia a la

²⁶ *Op. cit.*, ver nota 5, p. 34.

²⁷ Entre la bibliografía que su obra suscita consultar JODIDIO, P., *Santiago Calatrava*, Colonia, Taschen, 2003; MOLINARI, L., *Santiago Calatrava*, Milán, Skira, 1999, o TZONIS, A., *Santiago Calatrava. Obra completa*, Barcelona, Polígrafa, 2004.

²⁸ GIOVANNINI, J., «Un icono volador: Museo de Arte, Milwaukee», en *AV Monografías*, 96, 2002, pp. 4-8.

²⁹ Sus puentes se estudian en TZONIS, A., y CASO DONADEI, R., *Santiago Calatrava. The bridges*, Nueva York, Universe, 2005.

luminosidad de un espacio etéreo configurado como un palmeral para unos, un baldaquino para otros, un huerto frutal para algunos o «un oasis donde la gente venga a descansar» en boca del arquitecto, cosa que sugieren las columnas metálicas ramificadas que invitan a la recreación y la fantasía. En este ejemplo arquitectónico, y continuando con la reflexión sugerida por la terminal 4 de Barajas, parece que se han equilibrado las fuerzas entre utilidad (la estación se sostiene sobre galerías de hormigón que transmiten sensación de orden y facilitan las comunicaciones [fig. 10]), representatividad (el conjunto trata de situar a Lisboa dentro de la categoría de capitales cosmopolitas y vanguardistas) y belleza, pues hay quienes observan, en las marquesinas curvadas de la estación, hojas gigantes de plantas tropicales que sugieren un próximo viaje a un mundo exótico y que, en palabras de Calatrava, «son un gesto hacia el público, una manera de decir que éste no es un lugar para entendidos sino para todo el mundo»³⁰. Por todo la Estación de Oriente se convierte, para muchos, en uno de los proyectos más completos y uniformes de Calatrava; exponente de valores que el cliente exige y que al arquitecto, quien los transmite con coherencia y armonía, le revierten en forma de reconocimiento popular y aquiescencia crítica.

Dejando atrás esta tipología llegamos a la categoría de estudio más amplia y variada. Se trata de lo que podríamos denominar la *arquitectura al servicio de la cultura*. En una sociedad preocupada por la calidad y variedad de su ocio, encontramos un catálogo extenso de manifestaciones arquitectónicas entre las que se disponen, obviamente, museos y centros de arte pero también auditorios, pabellones de exposiciones, salas de conciertos y cinematográficas, bibliotecas, edificios universitarios, fundaciones culturales, palacios de congresos y un largo etcétera. Para dar respuesta a esta dedicación hemos de subrayar que, ahora más que nunca, la arquitectura se vive como bella arte de pleno derecho, pues el componente estético es definidor en el edificio tanto como su utilidad. Así pues, resulta lógico que en el momento en que se necesita sistematizar o dar acogida a un contenido cultural se opte por un continente lo más adecuado posible.

Los arquitectos ven las posibilidades de un edificio destinado a la cultura en la medida en que suelen ser espacios mimados —económicamente hablando—, son admirados por los aficionados al arte, resultan un

³⁰ *Op. cit.*, ver nota 5, pp. 128-129.

objeto preferente de atención mediática y proliferan con facilidad, pues no es exagerado decir que casi todas las grandes ciudades pugnan por poseer su museo de arte, pensando muchas de ellas que si se tiene un edificio «de firma» es poco importante carecer de una buena colección o un programa coherente³¹. Sean cuales sean sus razones no es de extrañar que los arquitectos gocen en su nómina constructiva con varias obras de esta categoría.

Para arrojar luz a tan variopinto panorama comenzaremos haciendo referencia a los centros de arte, pues son los que gozan de mayor éxito y demanda³². El origen del museo de arte hay que rastrearlo en el deseo de las sociedades desarrolladas por poseer un depósito cultural en el que los objetos, ascendidos a la categoría de obra de culto, reciben pleitesía. De ese modo el museo, en tanto que continente de esas piezas, se convierte en un monumento, un espacio sacro alejado del devenir de la vida ciudadana. En la actualidad esta imagen tiende, progresivamente, a desaparecer. Los museos de hoy son vistos como un motor de desarrollo económico que, bien gestionados, ofrecen réditos a las ciudades en que se sitúan, por lo que hay que cuidarlos e invertir en ellos (incluyendo sus infraestructuras) cuando sea necesario. Tan sólo refiriéndonos a los últimos compases del siglo XX y comienzos del XXI podríamos elaborar un listado de nuevos museos de arte que tendría que incluir, por ejemplo, la Fundación Serralves en Oporto³³ de Álvaro Siza (1991-1999); el Museo Guggenheim del casino *The Venetian* en Las Vegas, obra de Rem Koolhaas (2000-2001)³⁴; el Museo de Altamira, que acoge una réplica de las cuevas del mismo nombre y es obra de Juan Navarro Baldeweg (1997-2001); el Experience Music Project de Seattle, de Frank Gehry (1995-2000); el Rosenthal Center for Contemporary Art de Cincinnati³⁵, de Zaha Hadid (1997-2003), etc. Con estos ejemplos y los que analizaremos a continuación deberíamos plantearnos: si las obras acogidas en los museos son *potencialmente intercambiables*³⁶ (y

³¹ GARCÍA-HERRERA, A., «Diálogo en tres frecuencias», en *Arquitectura Viva*, 77, 2001, pp. 20-21.

³² La problemática del nuevo museo se estudia en BARRENECHE, R., *New museums*, Londres, Phaidon Press, 2005; *Jornadas de arquitectura contemporánea. La arquitectura de los museos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, o *Museums in the 21st century*, Munich, Prestel, 2006.

³³ Álvaro Siza. *Museu de Serralves*, Lisboa, Selected works; White & Blue, 2001.

³⁴ En *Arquitectura Viva*, 83, 2002, ver WARD, J., «El negocio del ocio», pp. 46-49, y FENTON, J., «Altars del arte», pp. 50-53. Ver también «El espectáculo debe continuar», en *AV Monografías*, 99-100, 2002, pp. 202-205.

³⁵ JIMÉNEZ, C., «Tumulto flotante», en *Arquitectura Viva*, 91, 2003, pp. 100-103.

la movilidad de las salas o las exposiciones temporales así lo demuestran), ¿los espacios que las albergan no deberían ser receptáculos neutrales para favorecer ese flujo además de funcionales para ayudar a la diversificación del museo? Y, yendo más lejos, ¿los nuevos ejemplos contruidos realmente lo son? o ¿pesa en ellos su afán de protagonismo? Y, por último, ¿por qué es esto importante? Pues porque, en la actualidad, el museo ya no es esa caja contenedora que comentábamos sino un espacio que se rige por una programación anual que le insufla vida. Ningún museo puede vivir sin un calendario que dicte el uso que se va a dar a sus espacios durante los próximos meses y que ayude a complementar una de sus funciones básicas, la de favorecer la creación, la de convertirse, como comenta el crítico y catedrático de Historia del Arte Juan Antonio Ramírez, en una *fábrica de arte*. Si a ello se une un continente con demasiada personalidad, la mezcla puede acabar siendo peligrosa.

Sea como fuere, lo cierto es que los museos ejercen fascinación en los arquitectos, demasiado tentados por esa vitalidad como para no querer dejar una huella en su historia. Un ejemplo, precisamente, de esa comunión entre lo histórico y lo contemporáneo se puede observar en una de las intervenciones que, dentro de lo museístico, abre un nuevo camino. Se trata de la recuperación del **atrio cubierto del Museo Británico** de Londres en la que interviene Norman Foster a partir de 1994 (fig. 11).

Desde el momento de su inauguración, en el seno del Museo Británico quedó acogida la British Library que, por necesidades de espacio, fue creciendo de manera anárquica y natural. Llegado el punto de que el recorrido por el museo se hacía incómodo y laberíntico y una vez que la British Library se traslada a un edificio independiente, los responsables de la institución deciden demoler el antiguo depósito y recuperar el esplendor de la sala y del patio que la circunda para redescubrirlos al visitante, transformarlos en eje del edificio y colaborar así en la tarea de organizar los espacios expositivos. Con esas premisas, Foster viste el atrio con una cubierta alabeada de vidrio y metal que, a través de su geometría desigual, se asemeja a una gigantesca celosía. Con este foco de atracción Foster convierte el patio tanto en un espacio interior del

³⁶ En ésta y otras consideraciones seguimos las reflexiones de RAMÍREZ, J.A., «El lugar de los relatos», en *Arquitectura Viva*, 77, 2001, pp. 17-19.

museo como en un ámbito exterior urbano, con servicios de los que los ciudadanos pueden hacer uso sin la obligación de visitar las exposiciones (librería, cafetería, restaurante, tienda de regalos...). Como motivo central de ese lugar queda la sala de lectura, cilindro exento del que se recupera y da esplendor tanto al tambor como a la cúpula que lo cubre³⁷. Así, igual que se democratiza el uso del atrio, también la sala de lectura pasa a ser de libre disposición, manteniendo su carácter de biblioteca pero abierta al público.

La voluntad ciudadana otorgada a este espacio por Foster se enmarca dentro de la preocupación de los arquitectos por vincular sus creaciones con el entorno. Arquitectura y urbanismo, desde el comienzo de los tiempos, han estado unidos, si bien en la actualidad son los hitos arquitectónicos los que tratan de sacar el máximo rendimiento al contexto, pues es notorio que si la ciudad gana en atractivo, ellos se verán realzados. Desde el aspecto que nos interesa habría que hacer hincapié en el estudio de la evolución urbanística de las ciudades, dado que es uno de los condicionantes de cualquier nuevo proyecto arquitectónico. Sin ir más lejos, el próximo exponente del que vamos a hablar también ha tenido en cuenta la reordenación urbanística del barrio a la hora de configurarse.

En efecto, uno de los foros museísticos que más ha dado que hablar desde su inauguración en Londres es la **Tate Modern** de Bankside, reorganizada por los suizos Herzog & de Meuron entre 1998 y 2000 (fig. 12). Apreciados por su rigurosidad y minimalismo, estos autores se hicieron merecedores del Premio Pritzker en 2001.

Con la Tate Modern se deseaba disponer de un espacio que ampliara la superficie expositiva de la Tate Gallery sin que para ello se hiciera necesaria la construcción de un edificio. Partiendo de ese objetivo los arquitectos «lavan la cara» a una obra preexistente, despejan sus posibilidades y la convierten en un nuevo icono arquitectónico. Con esta intervención resulta obvio que disponer de un presupuesto abultado no es siempre señal de éxito pues, incluso en condiciones restrictivas, la imaginación sale adelante. Efectivamente, lo que ahora es un foro artístico de primera magnitud fue en origen una central eléctrica que, debido a sus niveles de contaminación, cerró en 1981, permaneciendo clausurada hasta su compra. La Tate Gallery tenía en mente su creci-

³⁷ FOSTER, N., «Topografía de altura», en *Arquitectura Viva*, 77, 2001, pp. 40-41.

miento y aprovechó una localización con un valor incalculable y una amplia superficie a un precio relativamente barato.

Una chimenea de cien metros de altura identificaba al edificio de ladrillo desde casi todos los barrios de la ciudad y se configuraba como su seña de identidad. Herzog & de Meuron, lejos de eliminar este faro del pasado (que, además, dota de singularidad al barrio), deciden convertirlo en emblema del nuevo centro, lo mismo que ocurre con la sala de turbinas, transmutada en vestíbulo (fig. 13). En general es una obra que se mantiene fiel al original en la medida en que conserva su tosquedad, que los autores consideraban adecuada para volcar el protagonismo en las obras, eliminando el aspecto de mausoleo de otros museos y dotando a los viejos espacios de nueva vida. Así se explica la mínima intervención y el uso de materiales como la madera sin cepillar o barnizar y el hormigón pulimentado, dentro de la línea de respeto por las estructuras preexistentes que caracteriza a estos autores³⁸.

Como se ha señalado, incluso por encima de su valor añadido la central eléctrica se ha convertido en un icono revitalizante de esta margen del río. Aun manteniendo su carácter industrial y obrero³⁹, el distrito de Southwark vive momentos de esplendor, atrayendo a su alrededor edificios significativos como el teatro Globe o el Ayuntamiento de Londres que tuvimos ocasión de analizar, uniéndose todo ello con el otro lado del río mediante una pasarela peatonal proyectada también por Foster junto al escultor Anthony Caro⁴⁰. No cabe duda de que con estas intervenciones, arquitectura y urbanismo demuestran cómo su poder para reorientar el destino de zonas degradadas o infrautilizadas se mantiene intacto con el paso de los siglos, volviendo a reivindicar la fuerza de su unión y, por otro lado, consolidando el valor icónico y representativo de la arquitectura contemporánea.

Cambiando de concepción arquitectónica destaca como museo de creación reciente el **Musée du Quai Branly** de París, obra que Jean Nouvel ejecuta entre 2001 y 2006 (fig. 14). Antes de analizar este trabajo hemos de resaltar que, en el momento de su ejecución, ya es Nouvel un afa-

³⁸ BUCHANAN, P., «De perfil comedido: Galería Tate de Arte Moderno, Londres», en *AV Monografías*, 71, 1998, pp. 78-84, y HERZOG y DE MEURON, «Energía contenida», en *Arquitectura Viva*, 71, 2000, pp. 50-52.

³⁹ FERNÁNDEZ-GALIANO, L., «Magia blanca», en *Arquitectura Viva*, 71, 2000, pp. 26-29.

⁴⁰ ASENSIO, F., *La nueva arquitectura. Atlas*, Barcelona, Atrium Group, 2005, pp. 358-361.

mado autor⁴¹, como demuestran los galardones que atesora y algunos de sus edificios como la Ópera de Lyon (1986-1993), el Centro de Cultura y Congresos de Lucerna (1998-2001), la Ciudad Judicial de Nantes (1993-2000), el Instituto del Mundo Árabe (1981-1987)⁴² o la Fundación Cartier (1991-1995), estos dos últimos en París, además de otras obras en España que glosaremos más adelante⁴³. En este caso nos encontramos ante un museo construido para albergar las colecciones etnográficas relativas a culturas ancestrales que Francia posee. Dadas las dificultades de nominar al museo, el espacio se da a conocer con el nombre del entorno en que se ubica, a orillas del río Sena y cerca de la torre Eiffel.

Desde sus orígenes este museo no sólo se concibe como sustentador de unas obras que se expresan por sí mismas sino que nace para favorecer una eclosión de sentimientos. No hay que olvidar que hablamos de una colección definida y de un arquitecto que, por lo tanto, sabe qué es lo que se pretende de él. Así pues nos referimos a una arquitectura que debe colaborar con el objeto a la hora de embriagar al espectador y transmitirle su espiritualidad. En este sentido el Musée du Quai Branly se aleja de ese sentimiento frío y aséptico que provoca, por ejemplo, la Tate Modern. Además, Nouvel se enfrenta a un edificio que acoge muchas y variadas piezas, añadiéndose a los factores señalados el del recargamiento. Es lógico que de este conglomerado nazca un conjunto extraño, único, poético pero, a la vez, perturbador. El resultado es aparentemente casual y primitivo pero, en el fondo, está sometido a las últimas técnicas, tanto en lo que se refiere al diseño artístico como a su proyección eco-eficiente: hay vidrios transparentes para favorecer la permeabilidad con el río y la naturaleza exterior; hay parasoles de madera pero también células fotovoltaicas, etc. El edificio, en fin, parece una obra salida de un bosque pero nada más lejos de la realidad. De hecho resulta, como la propia naturaleza, un contenedor sobrecargado donde se mezclan colores, texturas y formas; un espacio, en palabras de Nouvel, «poco legible», siendo esa heterogeneidad uno de los aspectos que más perplejos ha dejado a sus detractores, que lo creen redundante en su exotismo (fig. 15)⁴⁴.

⁴¹ Si bien se alza con el Premio Pritzker en 2008.

⁴² VV.AA., *op. cit.*, ver nota 13, pp. 54-61.

⁴³ Jean Nouvel, Rivas-Vaciamadrid, H. Kliczkowski, 2002.

⁴⁴ CHASLIN, F., «Nouvel en el Sena», en *Arquitectura Viva*, 107-108, 2006, pp. 165-169, y «Museo de Quai Branly», en *El Croquis*, 112-113, 2002, pp. 202-213.

Al interior esta sensación de desconcierto se manifiesta también, no sólo por la luz tamizada sino por el hecho de que los objetos parecen estar al alcance de la mano (las vitrinas son intencionadamente grandes para favorecer esa idea), con itinerarios que cada visitante define, sin estar sometido al recorrido oficial, marcado con flechas o números, que suele ser habitual. Al contrario de lo que se pretende en otros museos y quizá por el carácter inclasificable de los objetos expuestos, no se busca el matiz pedagógico sino que el espectador disfrute de una experiencia museística y espacial única. Se trata, pues, de uno de esos ejemplos institucionales en los que la definición convencional e histórica de museo ha sufrido una transformación radical que ha pasado a considerarlo antes como una experiencia vital, cultural y de ocio que como un receptáculo de piezas valiosas.

El poder de la arquitectura para rescribir el destino de ciertos paradigmas de las civilizaciones queda en evidencia con manifestaciones como las hasta ahora analizadas y, en la medida en que ejercer esa potestad es fundamental en nuestro acercamiento al mundo de la cultura, el historiador de la arquitectura no puede desvincularse de la importancia de estas transformaciones.

Si acercamos esta tipología al ámbito hispano nos damos cuenta de que, comparando la oferta museística actual con la existente en España hace un par de décadas, el panorama se ha enriquecido de manera extraordinaria. Tampoco hay duda de que un alto porcentaje de estos centros nace como consecuencia de lo que se ha dado en llamar el «efecto Guggenheim».

En 1997 se inaugura en Bilbao el **Museo Guggenheim**⁴⁵, primera obra de Frank Gehry en España que nace de la colaboración entre las administraciones regionales y la Solomon Guggenheim Foundation en el deseo de ésta de contar con una franquicia española del museo americano⁴⁶. El arquitecto se proclama ganador del concurso por los méritos de su obra, inéditos entonces en el país, pero también porque la magnificencia del edificio nace del deseo de integrarlo en el entorno del valle en que se ubica, en la orilla izquierda de la ría del Nervión e incluso de

⁴⁵ VAN BRUGGEN, C., *Frank O. Gehry. Museo Guggenheim, Bilbao*, Museo Guggenheim. Departamento de Publicaciones, 1998; FERNÁNDEZ-GALLIANO, L. (coord.), *Atlas. Arquitectura global circa 2000*, Fundación BBVA, Madrid, 2007, pp. 14-19, y VV.AA., *op. cit.*, ver nota 13, pp. 132-139.

⁴⁶ «Un pulpo de acero», en *Arquitectura Viva*, 69, 1999, pp. 74-75.

explotar sus posibilidades visuales, demostrando sensibilidad hacia el ámbito que va a rodearlo; un espacio que, por su antiguo uso industrial, se encontraba degradado y marginado urbanísticamente. Esa potencialidad del contexto es visible en la actualidad cuando la zona, dominada por la estructura del museo, se ha convertido en punto de conexión entre los principales espacios comerciales e históricos de Bilbao (tal y como, tiempo después, se observará en la Tate Modern de la que ya se ha hablado en páginas previas).

Además de por su valor urbano e icónico, la obra es fundamental en el estudio de la arquitectura contemporánea porque es una de las primeras estructuras creadas a partir del programa informático *Catia*. Si bien se trataba de un recurso ya empleado por Gehry (por ejemplo en su *Escultura-Pez* para la Villa Olímpica de Barcelona), gracias al Guggenheim se exploran y explotan sus posibilidades, de tal manera que parte del mérito técnico y estético de la obra se debe a esta herramienta⁴⁷. Con *Catia* Gehry goza de una libertad insólita en la constructiva; autonomía que le permite trasladar ese organismo vivo que es el museo, de las maquetas a la realidad⁴⁸. En el edificio los espacios se expanden y contraen al ritmo de los flujos marinos, ayudados por la combinación de vidrio y placas de titanio que, como escamas, reflejan el brillo del agua y modifican sus tonalidades de acuerdo con los cambios atmosféricos (fig. 16). Asistimos al nacimiento, perezoso y orgánico, de una escultura metálica transitable que no olvida el pasado industrial de la zona pero que lo renueva mezclando lirismo y poderío técnico.

Hemos citado la palabra escultura para definir la estructura de Gehry y es que no son pocos los que, ante esa movilidad de formas, buscan similitudes en las esculturas futuristas de Umberto Boccioni o incluso en el *Monumento a la Tercera Internacional* del constructivista Vladimir Tatlin. Sea como fuere, esa fluctuación permite hablar de otra de las deudas que la arquitectura ha contraído con Gehry y es que ha dinamitado la imagen del museo de salas neutras, unas sucediéndose a otras, en que nos hemos educado. Sus espacios, versátiles y modelables, permiten interactuar con el lugar, no sólo pasearlo, además de dar libertad al artista para incorporar esas zonas al discurso expositivo

⁴⁷ Desarrollado en ÚBEDA BLANCO, M., *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 267-275 y 302-305.

⁴⁸ En *Arquitectura Viva*, 55, 1997, ver CAICOYA, C., «Acuerdos formales», pp. 32-35, y SABATÉ, J., «Transformar la materia», pp. 38-45.

(fig. 17). Los aduladores de Gehry creen que con ello el museo demuestra su fuerza, es decir, se adapta al entorno e incluso se acopla a las obras que va a acoger. Sin embargo, para otros se trata de un exceso de protagonismo, no sólo al exterior, pues el edificio fagocita a cualquiera que lo rodee, sino al interior, minimizando las obras expuestas, que se pierden en la fastuosidad de la arquitectura.

Junto a los anteriores, señalemos otros aspectos punibles de los que se han vertido sobre el edificio, pues de sus méritos estéticos y arquitectónicos habla por sí mismo. Por ejemplo, provoca recelos el proyecto artístico vinculado al museo⁴⁹. A través de las declaraciones de los responsables, da la sensación de que el objetivo del museo es el museo en sí mismo, cuando éste no debería ser más que el principio de la andadura de la institución. Hay quienes vaticinan que la obra principal va a ser el propio inmueble (como en gran medida viene ocurriendo). Ello representa un problema en el devenir de la arquitectura museística futura que el historiador debe denunciar pues, en la medida en que otros núcleos desean contar con un edificio de las características estéticas del Guggenheim (espectacularidad, megalomanía, extravagancia...), se recortan las necesidades reales de las colecciones o, directamente, se obvian, olvidando la funcionalidad básica del museo como espacio de reunión, investigación, divulgación, protección, sistematización, experimentación...

En otro orden de cosas, los comentaristas más cáusticos, al hacer referencia a que el Guggenheim no es más que una sucursal de un museo americano y a que Gehry tiende a repetir proyectos casi clónicos (son evidentes las similitudes del auditorio Disney o del hotel Marqués de Riscal con el edificio bilbaíno), hablan ya de globalización de la actividad arquitectónica, usando un símil gráfico como es el de la «macdonalización» del universo del arte. A estos procesos de clonación o repetición debe estar atento, también, el historiador de la arquitectura, pues es quien tiene mayores recursos para denunciar posibles tendencias fraudulentas, en aquellos hipotéticos casos en los que se pueda tender a desarrollar no auténticos proyectos constructivos, meditados y reflexionados para unas necesidades y un entorno concretos, sino operaciones estéticas que, partiendo de estándares, multipliquen la presencia de espacios espectaculares pero mínimamente adecuados a las realidades funcionales que los hicieron necesarios.

⁴⁹ ZULAIKA, J., «Potlatch arquitectónico», en *Arquitectura Viva*, 55, 1997, pp. 20-22.

En cualquier caso, en lo que tanto halagadores como críticos coinciden es que el Museo Guggenheim ha relanzado una de las ciudades vascas más importantes (de hecho era extraordinariamente popular incluso antes de su inauguración), la ha dotado de una identidad cultural nueva y ha supuesto un impacto económico y turístico, por no mencionar el hecho de que ha concienciado a arquitectos y patrocinadores sobre el poder de la arquitectura dentro de la sociedad del espectáculo (y para constatarlo no es necesario salir de Bilbao, ciudad en la que, a rebufo de este edificio, se proyectan trabajos como la Torre Iberdrola de César Pelli, el hotel Sheraton de Ricardo y Víctor Legorreta, la biblioteca de la Universidad de Deusto de Rafael Moneo, el paraninfo de la Universidad del País Vasco, encargado a Álvaro Siza, el complejo de Uribitarte remodelado por Arata Isozaki...).

Fuera de las lindes vascas otro ejemplo de vitalidad arquitectónica lo vive Madrid, que desea remozar una de las arterias culturales más importantes del país, el paseo del Prado, a razón de mejorar, ampliar y diversificar las ofertas museísticas que atesora. En ese marco vive su desarrollo el plan de **ampliación del Museo Reina Sofía**, que recae en 1999 en Jean Nouvel, quien de esta manera ejecuta hasta 2004 su primer edificio en España (fig. 18). El programa previsto incluye la construcción de una biblioteca, un auditorio, varias salas de exposiciones temporales y otras áreas auxiliares como restaurante, cafetería, despachos, almacenes, etc. Para ello Nouvel dispone de una parcela triangular a espaldas del museo original que estructura a partir de tres volúmenes, abiertos hacia una plaza peatonal pero unificados mediante una gigantesca cubierta. Si bien cada uno de los espacios presenta una planimetría distinta, todos quedan armonizados por la cubierta en forma de ala cuya misión no es sólo agrupar esos volúmenes sino comunicarlos con el edificio madre y con el contexto ciudadano. Para conseguirlo se perforan huecos poligonales en el techo que permiten ver el cielo y que la luz natural penetre en el interior, por ejemplo, de la biblioteca, creando juegos de luces y sombras (fig. 19)⁵⁰.

Nouvel trata de hacer una ampliación permeable y respetuosa con el entorno, como si fuera una manzana independiente y, en esa medida, desea volverla transparente (contrastando así con la solidez de la construcción de Sabatini). Según el autor, su deseo es «estar a la sombra del

⁵⁰ NOUVEL, J., MEDEM, A., y b720., «Ala con arte», en *Arquitectura Viva*, 103, 2005, p. 104.

Museo Reina Sofía», no «hacer sombra al propio museo»⁵¹, que debe seguir dominando la zona. Por tanto, quiere ser la suya una intervención fluida, ligera. Sin embargo, también es cierto que crea un conjunto llamativo, en especial por el uso de un cromatismo potente, visible en el rojo auditorio, y por la modernidad de formas y materiales que proyecta. Quizá por esa aparente contradicción, ha sido un espacio más apreciado por el público (que lo vive de modo natural) que por la crítica, atenta a esos posibles defectos⁵². Ello nos lleva a apuntar otro aspecto digno de ser estudiado. Se trata de la supuesta incapacidad de los arquitectos-estrella actuales de conectar con la gente de la calle, en principio dotada de una sensibilidad no especializada que la podría hacer reacia a las modernidades arquitectónicas. El éxito popular de la obra de Nouvel contradice ese teorema, si bien el hecho de que otros autores hayan tenido que hacer frente a la incomprensión ciudadana (el propio Nouvel en la Torre Agbar de Barcelona o Rafael Moneo con su ampliación del Museo del Prado, en Madrid) debería hacernos reflexionar sobre el particular, pues es probable que la búsqueda de una determinada respuesta condicione al artista a la hora de acometer un encargo de modo que, a la postre, la arquitectura se vea determinada en su devenir.

A la luz de lo comprobado, la proliferación de museos es una muestra evidente de construcción en el ámbito cultural. Sin embargo, también es cierto que hay otras tipologías que, relacionadas con esta esfera, juegan un papel destacado como objetivos arquitectónicos. Una de ellas es la de los auditorios o salas de conciertos, que atraen a los autores en la medida en que requieren una rigurosidad técnica excepcional (hay que atender a la insonorización del edificio y sus cualidades acústicas) pero, al mismo tiempo, permiten unos alardes visuales notables.

Si bien en España podría destacarse, como reciente aportación a este grupo, el auditorio de Santa Cruz de Tenerife (1991-2003)⁵³, obra de Santiago Calatrava, uno de los últimos foros musicales más recordados del ámbito internacional es el **Walt Disney Concert Hall** de Los Ángeles, primera obra de Frank Gehry en esta ciudad, comenzada en 1987 y prolongada durante casi dos décadas (fig. 20). La huella que el autor deja en este espacio es la que le ha hecho famoso, esto es, las láminas ondu-

⁵¹ «Ampliación del Centro de Arte Reina Sofía», en *El Croquis*, 112-113, 2002, p. 184.

⁵² «Factoría Nouvel», en *AV Monografías*, 111-112, 2005, pp. 220-221.

⁵³ VV.AA., *op. cit.*, ver nota 13, pp. 160-165.

lantes de metal, con la particularidad de que aquí se integran en el corazón de la ciudad. El auditorio, sede de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, no busca relanzar urbanísticamente una zona secundaria pues, de hecho, forma parte del área cultural del centro de la capital, pero es cierto que deja su impronta en la zona, tanto por su señalado diseño como por la regularización que supone para el entorno, salpicado ahora de jardines y espacios para conciertos al aire libre. Así pues, aunque sin plantearlo como prioridad, el inmueble ejerce un influjo revitalizador en un marco no necesitado de impulso, consolidando la idea desplegada en otros puntos de este escrito del poder icónico de la arquitectura contemporánea que, con voluntad o sin ella, redirige la estética de la zona en que se inserta, el público a quien va dirigida, el estilo de vida del entorno y su proyección de futuro.

En la línea habitual de Gehry, hablamos de una caja recubierta de una estructura de acero cuyos perfiles se mueven y caen en cascada por el perímetro, con la fuerza de la música desbordada. Además, como se ha comentado, no sólo se trata de un alarde de innovación arquitectónica sino también de un espacio que cumple las exigencias que ha de atesorar un buen auditorio. Teniendo ello en cuenta, Gehry hunde el centro del espacio y eleva los extremos, de tal manera que el sonido se transmite lo mejor posible. Además, recubre el interior con madera, favoreciendo la acústica y dando una sensación cálida, en el deseo de que el asistente perciba no sólo la música del violín sino la sensación de encontrarse dentro de uno⁵⁴.

Tras los museos y auditorios, los pabellones de exposiciones, nacidos con vocación definitiva y uso, en principio, temporal, podrían desplegarse como materia de estudio tanto en la categoría que ahora estudiamos como dentro del grupo de edificios puestos al servicio del ocio, pues es tan meridiano su carácter cultural y educativo como el divulgativo y ameno. Teniendo ello en cuenta, valoremos los trabajos que, en materia arquitectónica, se ejecutan en Zaragoza con motivo de la **Expo'2008 Agua y desarrollo sostenible**, pues son elocuentes tanto de los avances en materia de experimentación y tecnología arquitectónica como del compromiso que la construcción está solidificando con respecto al medio ambiente, su mantenimiento e impulso⁵⁵. En diciembre

⁵⁴ *Op. cit.*, ver nota 20, pp. 189-190, y «Auditorio Walt Disney», en *El Croquis*, 117, 2003, pp. 50-87.

⁵⁵ MONCLÚS FRAGA, F.J., *Exposiciones internacionales y urbanismo. El proyecto Expo Zaragoza 2008*, Barcelona, UPC, 2006, pp. 161-167. Ver también PELLICER CORELLANO, F., y MONCLÚS FRAGA, J., «El proyecto Expo 2008: Arquitectura, ciudad, arte público», pp. 197-214,

de 2004, Zaragoza desbanca a Tesalónica y Trieste en su afán por organizar una exposición internacional⁵⁶. La actualidad de la propuesta que plantea y la preocupación existente por el tema son las bazas de la candidatura aragonesa a la hora de alzarse con la victoria. Conseguida ésta, es preciso iniciar los trabajos de planificación, urbanización y construcción que se encargarán de transmitir al mundo no sólo una imagen comprometida de la capital con respecto a un acuciante problema sino también una fotografía de una urbe moderna, de sólidas infraestructuras, con vocación de futuro y crecimiento así como serias propuestas arquitectónicas que dejarán su huella en la ciudad.

Teniendo en cuenta ese impulso que se da a la ribera norte del río Ebro (el llamado meandro de Ranillas) en que se desarrolla la exposición (a través de estanques, piscinas, plazas, miradores, áreas de juegos, un jardín botánico, un acuario y una playa fluviales, un espacio termal, un canal de aguas bravas, la Torre del Agua diseñada por el arquitecto Enrique de Teresa [figs. 21 y 22]⁵⁷, etc.), destacan varias infraestructuras con pretensión de permanencia. Como aportación emblemática e icónica de cualquier exposición, es ineludible la presencia identificativa de pabellones que, por sí mismos, ejemplifiquen la esencia del leitmotiv a desarrollar. En este caso ese papel simbólico lo juegan, fundamentalmente, dos construcciones: el Palacio de Congresos ideado por los arquitectos madrileños Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano y el pabellón-puente diseñado por la iraquí (y Premio Pritzker en 2004) Zaha Hadid con el objeto de unir las márgenes del río a través de una superficie peatonal. Con respecto al primero, se concibe como un ejercicio de simplicidad y contención adecuado al perfil discreto de la ciudad en el que, a partir de tres volúmenes enlazados y seriados, se juega con la luminosidad otorgada al interior por una cubierta acristalada⁵⁸, un «manto blanco y resplandeciente»⁵⁹ en palabras de sus autores. Por su parte, la obra ideada por Hadid se basa, como es habitual en sus proyectos, en formas fluidas, esbeltas y estilizadas que, sin disonancias, buscan la armonía

y YESTE NAVARRO, I., «La Exposición de 2008 en Zaragoza: Proyectos de pabellones y obras», pp. 215-240; ambos artículos en *Artígrama*, 21, 2006. A esta exposición está dedicado, también, el número 117 de *Arquitectura Viva*, 2007.

⁵⁶ ROIG, J., «Zaragoza 2008», en *Arquitectura Viva*, 99, 2004, pp. 34-37.

⁵⁷ «Lágrimas huecas», en *Arquitectura Viva*, 117, 2007, pp. 44-47.

⁵⁸ «Palacio de Congresos de Aragón Expo 2008», en *El Croquis*, 136-137, 2007, pp. 226-235, y «Sierra blanca», en *Arquitectura Viva*, 117, 2007, pp. 38-43.

⁵⁹ LABORDA, J., «Zaragoza y el agua», en *Arquitectura Viva*, 104, 2005, pp. 104-105.

con el entorno a través de una conjunción de líneas orgánicas, en este caso inspiradas en motivos florales (gladiolos, según parece)⁶⁰. Dado que, como se ha comentado, la mayor parte de estas transformaciones –en principio– efímeras tienen vocación de continuidad, el beneficio que la Expo'2008 trae a Zaragoza es doble pues, a la ganancia a corto vencimiento que supone la explosión turística y la publicidad internacional, se une la renta a largo plazo de atesorar, para disfrute de la ciudadanía, infraestructuras de calidad que, bien gestionadas, pueden seguir siendo un motor de desarrollo económico y cultural para este enclave⁶¹.

Las vivencias que se experimentan en un centro de arte, un pabellón de exposiciones o un auditorio son parte de nuestro acervo cultural. Pero tampoco es menos cierto que son una productiva manera de disponer del tiempo de descanso. Así pues, la siguiente categoría que vamos a desglosar, agrupada bajo el epígrafe *arquitectura al servicio del ocio*, bien podría haberse cimentado en los edificios comentados. Pese a ello, nos concentramos ahora en formas de diversión más expansivas, menos asociadas al altar que ocupa la cultura académica en el panorama del tiempo libre. El deporte, la música ligera o el descanso son formas de diversión como las exposiciones o los conciertos sinfónicos y en la frenética sociedad en que nos desenvolvemos, donde el ocio es un asidero, los arquitectos son conscientes de que deben dedicar su atención a proyectar edificios para las multitudes.

Dentro de esta arquitectura hay que analizar, precisamente por su capacidad para congrega a las masas, el desarrollo de instalaciones deportivas. Los mejores autores de todas las épocas han encontrado en los recintos atléticos un aliciente en la medida en que son edificaciones que hermanan practicidad, comodidad, seguridad, visibilidad y espectacularidad. Por ello, no es de extrañar que el relevo a, por ejemplo, Kenzo Tange (autor de los estadios gemelos de Tokio para los Juegos Olímpicos de 1964) lo tomen hoy nombres como Santiago Calatrava o Herzog & de Meuron. En efecto, la pareja de arquitectos suizos es la encargada de ejecutar el **Estadio Nacional Olímpico** de Pekín, construido como sede de los Juegos Olímpicos que China celebra en 2008 (fig. 23).

⁶⁰ «Gladiolo con escamas», en *Arquitectura Viva*, 117, 2007, pp. 32-37.

⁶¹ PELLICER CORELLANO, F., «Expo Zaragoza 2008: Agua y desarrollo sostenible», en *Territorio y desarrollo local. Revista del Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón*, n.º 4, Zaragoza, 2005, pp. 41-50.

Erigida en una zona ligeramente elevada, la obra pretende asimilarse a un moderno templo asiático. Por ello, y para evitar un aspecto masivo, se opta por formas ejecutadas a partir de ramas o hilos de hormigón de diverso grosor que se entrecruzan, como en una madeja de lana o en el nido de un pájaro (que ha sido el símil más recurrente) (fig. 24). El resultado, en la línea del ideario defendido por la pareja, desea ser respetuoso con el amor oriental por lo artesano y la maestría de la naturaleza, de ahí que prime una sensación rudimentaria y cálida, alejada de la estética tecnificada propia de este tipo de edificios⁶². Así, el estadio no sólo se convierte en emblema de un acontecimiento histórico sino que, además, supone un hito en la constructiva deportiva.

Idéntica imagen mediática deseaba dar Atenas a través de las instalaciones creadas para sus Juegos Olímpicos de 2004. En su caso, es Santiago Calatrava el encargado de remozar el antiguo **anillo olímpico** de la ciudad y actualizarlo al siglo XXI (fig. 25). A la luz de los resultados, queda en evidencia que su concepción arquitectónica y estética dista mucho de la que se aprecia en Pekín. En efecto, lejos de la sutileza y asimilación con el medio que proponen Herzog & de Meuron, el autor valenciano vuelve a hacer gala de sus características estructuras orgánicas para crear una imagen tecnificada.

Centrándonos en lo arquitectónico, notamos cómo con Calatrava se observan las mismas percepciones que apreciando la obra de otros autores; esto es, se distingue una sensación de repetición. El defecto que muchos atribuyen a Gehry, del que se critica que repite la fórmula del éxito del Guggenheim, puede estar afectando a Calatrava, que en Atenas recurre de nuevo a las estructuras metálicas de color blanco que, en forma de concha, crisálida o mariposa con las alas plegadas, configuran la imagen del velódromo o del estadio. Desde este punto de vista encontramos otro aspecto que sería interesante investigar con exhaustividad. ¿Hasta qué punto los arquitectos actuales, muchos de ellos abrumados por la demanda que generan sus trabajos, no se dedican a vivir de sus réditos y, cimentados en trazas de genialidad, explotan el filón de sus obras hasta extinguir lo que antaño fue un acierto? Responder a esta pregunta trasciende lo arquitectónico para analizar la honestidad del autor, pero si la arquitectura actual se caracteriza por, en teoría, ser

⁶² En *AV Monografías* ver «La intimidad de lo redondo», 105-106, 2004, pp. 192-195; «Estadio Nacional Olímpico, Pekín», 109-110, 2004, p. 62, y «Estadio Nacional Olímpico», 114, 2005, p. 164.

éticamente correcta (es decir, equilibrada en la relación coste-beneficio y respetuosa con el medio ambiente, las tradiciones o los ciudadanos), al nombre que la respalda podrían exigírsele idénticas dosis de honestidad. Quizá en este aspecto convendría tener presente el, lógico por otra parte, deseo del arquitecto de dejar, con su trabajo, una huella en el entorno. Si bien ello no debería ser necesariamente un inconveniente, se convierte en tal en el momento en que se obvian los condicionantes urbanos en los que la obra va a moverse. En efecto, es imprescindible no olvidar que las ciudades tienen un lenguaje que las representa, forjado durante siglos y si bien es necesario modernizarlo y enriquecerlo también es forzoso respetarlo, continuarlo y dialogar con él, no deseando imponer una voluntad inédita por espectacular, cara o personal que resulte. La arquitectura contemporánea, pues, tendría que hacer comulgar el deseo de actualizar la ciudad con el afán por conservar sus señas de identidad.

Dejamos en el aire este aspecto y volvemos a la obra ateniense de Calatrava. Si bien puede ofrecer una sensación de *dejá vu*, lo cierto es que las estructuras del autor son ambiciosas y vuelven a superar cualquier traba técnica, convirtiéndose en un prodigio de ingeniería y ofreciendo una cara de Atenas alejada de la clásica. Esta otra Acrópolis fascina como la original pero, como ocurre con casi cualquier obra actual, genera diversidad de opiniones; desde las entusiastas hasta las inquietas, aquellas que en las estructuras metálicas de Calatrava no ven sutilezas naturales sino la imagen del esqueleto de un dinosaurio a punto de volver a la vida en un contexto griego de orden, medida y ritmo; un hábitat ajeno, por tanto, a aquel que le sería propio⁶³.

Dentro de la cultura del ocio a la que dedicamos esta sección, uno de los campos de moda en los últimos años es el de la enología. El mundo del vino vive una época de esplendor a la que acompaña el hecho de encontrarnos en un país con una tradición vitivinícola fuerte. La pasión por el vino no sólo se traduce en degustarlo sino también en disfrutar de sus beneficios a través de la *vinoterapia*. No es de extrañar que, aprovechando el prestigio de las denominaciones de origen, las bodegas más señeras decidan dedicar parte de su presupuesto a construir una sede acorde a las necesidades de la demanda, que ofrezca una imagen moderna, cosmopolita y vanguardista de una tradición ancestral y

⁶³ INGERSOLL, R., «Festín para escépticos», en *Arquitectura Viva*, 96, 2004, pp. 102-104.

que se ponga al servicio del aspecto elitista asociado al vino de calidad. Para ello, qué mejor manera que depositar las instalaciones en manos de un afamado arquitecto, encargado de dar una pátina de contemporaneidad a un producto consolidado.

Un ejemplo de esta tendencia son las Bodegas Ysios, construidas por Santiago Calatrava entre 1998 y 2001 en Laguardia (Álava) o el **Hotel Marqués de Riscal**, edificado a partir de 1998 en Elciego gracias a un diseño de Frank Gehry (fig. 26). Este trabajo nace con idéntica vocación productiva y comercial que el lagar ideado por el autor valenciano pero le añade el matiz de combinar fabricación y alojamiento. Asimismo, el arquitecto desea dar un tono original y vanguardista a una de las bodegas más antiguas de La Rioja alavesa, para lo cual recurre a sus habituales formas curvadas de titanio y acero, útiles a la hora de recordar, con sus extremidades retorcidas, la forma de las vides que contornean el hotel. La particularidad más notable, en este caso, es que el metal se ha coloreado en la marquesina de entrada utilizando unos tonos que son un guiño a los de la firma: el rosa alude al vino, el dorado a la malla que protege las botellas y el color del acero inoxidable hace referencia a la cápsula plateada que recubre la boca⁶⁴.

Al tratarse de una construcción realizada a campo abierto, sin referentes urbanísticos que la determinen o suavicen, Gehry busca la máxima armonía con el espacio circundante, optando por una obra de escasa altura. Además, desea que la intervención complemente los edificios ya existentes, algunos con más de cien años de historia, razón por la cual afirma querer ceder parte del protagonismo del titanio a otros materiales afines al entorno como la madera o la piedra. Pese a esa pretensión, los turistas que llegan a la zona conocen a este trabajo como la «catedral del vino», lo que confirma una vez más la fuerza promocional y turística de la arquitectura contemporánea, el valor de las señas de identidad de un arquitecto mediático y, en una doble vía, tanto la capacidad devoradora que dicha particularidad ejerce en cuanto le rodea –ya sean otros atractivos naturales o arquitectónicos– como el poder que sostiene un artista en la medida en que es capaz de condicionar el futuro devenir de un entorno, hasta el momento, inexplorado e inadvertido.

⁶⁴ «Hotel Marqués de Riscal, Elciego (Álava)», en *AV Monografías*, 117-118, 2006, p. 144, y «Hotel en las bodegas Marqués de Riscal», en *El Croquis*, 117, 2003, pp. 244-251.

Los edificios que se han analizado hasta el momento son construcciones colectivas y, en la mayoría de los casos, de acceso público. Sin embargo, es indudable que, por mucho que evolucione la arquitectura, su razón de ser esencial es la de proporcionar alojamiento⁶⁵. Así pues, nos adentramos ahora en la *arquitectura doméstica*. Pese a su denominación, está lejos de la imagen cotidiana que tenemos de la constructiva para vivir, conformada por bloques idénticos o residencias unifamiliares que homogeneizan el horizonte de las ciudades y no presentan más atractivo que el de servirnos de domicilio. Si bien el panorama de la arquitectura casera puede ser éste, lo cierto es que los autores dedican una parte de su producción a la búsqueda de nuevos prototipos residenciales. Así nace la casa sin muros, la casa verde, la de cristal o bambú, la casa sucia (realizada a partir de materiales de desecho), la eco-eficiente o la casa-mochila (porque su construcción cuelga de obras preexistentes)⁶⁶; las viviendas del futuro, en definitiva. Aunque estos ejemplos parecen ciencia ficción, lo cierto es que de la unión de un autor talentoso y un cliente osado puede nacer un modelo que marque avances en la arquitectura doméstica, el cual, con el tiempo, es posible que llegue a influir en aspectos más prosaicos al resto de ciudadanos. Para ejemplificar esta tipología hemos elegido dos modelos, diferentes tanto estética como ideológicamente, pues si bien uno nace como torre de lujosos apartamentos en Malmö, la tercera ciudad de Suecia, el otro se configura como un bloque de viviendas sociales en el polígono de Sanchinarro de Madrid.

Con respecto al primer trabajo, recibe el nombre de **Torre Turning Torso** y es obra de Santiago Calatrava (fig. 27). El artista valenciano diseña en 1999 este edificio con destino a un solar urbano situado junto al puerto de Malmö en el deseo de dar una nueva identidad a la zona y crear un monumento –icono– visible desde la distancia. Dentro de los estudios orgánicos y naturalistas desplegados por Calatrava, la obra abre una nueva dirección, encaminada hacia la exploración de las posibilidades expresivas que para la arquitectura puede tener el cuerpo humano. Así, inspirándose en una escultura que retrata el giro de un torso, crea una torre en espiral de apartamentos.

Con esta obra Calatrava realiza una relectura del esquema tradicional de edificio de viviendas en altura, ofreciendo una construcción polifacética

⁶⁵ *Op. cit.*, ver nota 5, p. 20.

⁶⁶ JODIDIO, P., *Architecture now!*, vol. 4, Colonia, Taschen, 2006, pp. 16-17.

cuya imagen –siempre tan importante en la constructiva actual– varía en función del lugar desde el que se contempla. Aunque a distancia la torre parece esbelta y el giro resulta grácil, desde la cercanía las sensaciones ofrecen una impresión violenta, como si se contemplase a un organismo al borde del desmayo⁶⁷. Si bien ya se han ejemplificado las relaciones que la arquitectura establece con todo tipo de disciplinas –artísticas o no– que la rodean, a través de este paradigma de obra residencial Calatrava no sólo está contribuyendo a modificar los estándares de la tipología sino que la pone en relación con categorías tales como escultura, anatomía, moda, tecnología, diseño, urbanismo, economía, estética... Interrelación es el término que vuelve a dibujarse como el más idóneo para captar la esencia de la arquitectura de nuestros días.

Distinto, aunque también ofreciendo una nueva lectura de los estándares de vivienda colectiva, es el **Edificio Mirador** (2004-2005), bloque residencial del polígono de Sanchinarro, en Madrid, obra conjunta de Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries y Blanca Lleó (fig. 28). Sanchinarro se ubica en el distrito de Hortaleza, al norte de la capital. Allí se han levantado 12.500 viviendas, algunas de las cuales se rebelan contra la imagen habitual de este tipo de residencias y ofrecen una forma diferente de entender esta variedad edificatoria.

El bloque a que nos referimos es el hito identificativo del barrio, de ahí su mayor altura y particular volumetría. Ésta se basa en que una parte del volumen edificable queda libre, cediéndose su uso como plaza pública. Al contemplar el resultado la sensación es la de estar observando una manzana de casas puesta en pie, de tal manera que lo que en una colonia tradicional sería un patio, aquí es el mirador que da nombre al lugar. Además, contra el aspecto seriado y homogéneo de los bloques racionalistas tipo, estas viviendas ofrecen variedad tanto estética (mezcla de materiales, tonos y vanos distintos) como funcional, pues se trata de casas flexibles que se adaptan a las necesidades de las familias y que los vecinos pueden adecuar a un funcionamiento específico⁶⁸. Este planteamiento teórico, así como su radicalidad estética, colisionan con la vida diaria en el recinto pues, según sus habitantes, no resulta en absoluto cómoda y bien planificada. Se plantea una vez

⁶⁷ «Torre Turning Torso, Malmö (Suecia)», en *AV Monografías*, 116, 2005, p. 6.

⁶⁸ MVRDV y LLEÓ, B., «Manifiesto vertical», en *Arquitectura Viva*, 97, 2004, p. 50, y «Viviendas en Sanchinarro», en *El Croquis*, 111, 2002, pp. 160-167.

más algo ya registrado en otros puntos de este artículo como es el conflicto entre originalidad y practicidad, que está causando inconvenientes en el desarrollo de la arquitectura. Al desequilibrarse la balanza hacia el primer aspecto, la construcción desvirtúa su esencia, hecho que repercute primero en la satisfacción del cliente, después en la calidad global del edificio y, por último, en la profesionalidad de sus responsables.

Completemos esta panorámica de la reciente arquitectura haciendo mención a una categoría menor –en cuanto al número de trabajos que genera– pero capital en la historia de la construcción. Se trata de la *arquitectura al servicio del espíritu*, esto es, la arquitectura religiosa. No proliferan en el tiempo presente los recintos que, con independencia de su credo, recurren a un nombre notorio para que se haga cargo de uno de estos trabajos. La razón más evidente es la cuantía que una obra de este tipo costaría a las arcas de una organización religiosa. Si a ello se une que hablamos de entidades teóricamente dedicadas a auxiliar el espíritu, es comprensible que los pastores de las diferentes comunidades no vean los réditos de hacer una inversión de estas características. Es cierto que se pueden rastrear algunas excepciones, como aquella que mostró a Santiago Calatrava ideando el irrealizado proyecto de ampliación de la catedral de San Juan el Divino en Nueva York o la que ha tenido como protagonista a Rafael Moneo, autor de la catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles en la capital del estado californiano.

Antagónica a la arquitectura espiritual es la última categoría a la que vamos a hacer referencia. Hablamos de la *arquitectura de los rascacielos*, los cuales, igual que las catedrales definían el perfil de las urbes góticas, han servido en el último siglo para confirmar visualmente el progreso técnico de la humanidad, convertirse en símbolos de poder de los espacios a los que representan, demostrar al hombre que es capaz de superar cualquier reto constructivo y volver a dibujar la silueta de la ciudad. Las ciudades norteamericanas, con sus famosos *skylines*, son la prueba de la fuerza de esta tipología, si bien las urbes europeas y asiáticas no han querido quedarse atrás en la carrera contra la ingravidez y están aportando obras significativas como las Torres Petronas en Kuala Lumpur, diseñadas por César Pellí⁶⁹; la Torre London Bridge, obra de Renzo Piano⁷⁰; la Torre Caja Madrid, trabajo de Norman Foster en

⁶⁹ VV.AA., *op. cit.*, ver nota 13, pp. 226-235, y FERNÁNDEZ-GALIANO, L., *op. cit.*, ver nota 45, pp. 160-163.

⁷⁰ «Torre London Bridge», en *AV Monografías*, 119, 2006, p. 114.

Madrid, o los dos ejemplos que vamos a ver a continuación, similares en su morfología pero distantes en su concepción.

Comenzamos hablando de la sede que para la **Swiss Reinsurance Company** construye Norman Foster en Londres entre 2001 y 2003 (fig. 29). Esta torre de 180 metros de altura sirve para reactivar la tipología del rascacielos en una ciudad no caracterizada por los mismos. No es de extrañar, pues, que se haya convertido en uno de los nuevos símbolos de la capital británica.

Su principal novedad radica en que, a diferencia de la geometría ortogonal de los rascacielos de tradición estadounidense, Foster opta por una planta circular que genera una silueta fusiforme. Con esta planimetría el arquitecto pretende dar un matiz cálido al espacio, además de aprovechar el tejido urbano que queda a su alrededor para habilitar una plaza pública que anime al ciudadano a vivir la experiencia de la torre. Además, la forma ahusada del rascacielos responde también a razones funcionales. De hecho, con un tratamiento adecuado del espacio y las aberturas se aprovechan las posibilidades luminosas al máximo, de manera que cualquier puesto de trabajo recibe luz y aire naturales. Existen además motivos ergonómicos a destacar, pues el conocido como «pepinillo» de Foster reduce, gracias a su aspecto, el empuje del viento sobre las fachadas, al tiempo que minimiza las turbulencias que, al pie del edificio, se crean en las torres de caras planas. Por último, el autor se jacta de haber construido el «primer rascacielos medioambiental», que consume un 50% menos de energía que cualquier edificio de oficinas tradicional⁷¹ y que además presenta un perfil afín con las formas naturales, algo que se acentúa porque la superficie está recubierta de paneles de vidrio triangulares y romboidales, lo que le da una apariencia similar a la de una piña, una mazorca o una flor antes de abrirse (fig. 30).

Con una apariencia externa similar hemos de mencionar la **Torre Agbar**, centro neurálgico de la compañía Aguas de Barcelona, construido en esa ciudad por Jean Nouvel entre 2001 y 2003 (fig. 31). Con sus 142 metros de altura, su forma de huso guarda paralelismos con el rascacielos londinense de Foster, si bien parece que la inspiración le llega a Nouvel por caminos distintos. Según el autor francés, su deseo es

⁷¹ «Sede de Swiss Re, Londres (Reino Unido)», en *AV Monografías*, 103, 2003, p. 98. Ver también VV.AA., *op. cit.*, nota 13, pp. 36-41.

homenajear a Barcelona con un hito que recuerde a las rocas de las montañas de Montserrat y a la arquitectura de Gaudí –haciendo referencia así a la esencia catalana– o bien a un surtidor de agua (un géiser, dice Nouvel) como homenaje a la empresa que patrocina la obra. Sea como fuere, la torre rompe como una bala o un misil el *skyline* de la ciudad, horizontal hasta entonces⁷², lo que ha acarreado no pocas críticas al proyecto.

Además de que las referencias son distintas, hay más aspectos que separan la obra de Nouvel de la de Foster. Frente al predominio que en la torre londinense se da a la permeabilidad visual gracias al vidrio, Nouvel construye su rascacielos a partir de dos cilindros de hormigón, uno dentro de otro, que generan un aspecto externo redondeado pero un interior ortogonal. Además, en las superficies exteriores el cristal transparente de Foster se sustituye ahora por placas de aluminio en tonos azules, rojos o verdes, creando una malla que encuentra su inspiración en el *trencadís* popularizado por Gaudí. Sobre esta capa Nouvel coloca una segunda piel de vidrio que, como un velo, genera distintos grados de transparencia y potencia la imagen cambiante de la obra (fig. 32).

Así pues, a la luz de ambos proyectos parece que la lógica racionalista aplicada por Foster se rompe en el trabajo de Nouvel, más intuitivo, sensible o caprichoso. Mientras Foster ansía dibujar una tipología que dé lugar a un prototipo repetible en otras circunstancias, Nouvel opta por la especificidad y la exclusividad. Lo que parece claro en ambos casos es que la arquitectura está asistiendo a una redefinición del concepto de rascacielos, que ya no es un monolito estático sino una forma emergente, una masa fluida que nace del suelo y se engarza en el espacio urbano. Esta concepción tiene, no obstante, su contrapartida, y son las críticas que ambas obras han escuchado en referencia a lo sugerente de su forma, comparada con cigarros puros en el caso inglés o con supositorios y penes erectos en el barcelonés (precisamente Nouvel se encarga de confirmar la inspiración fálica de su trabajo, adelantándose a cualquier crítica⁷³). Sin embargo, aun estas burlas traen algo bueno consigo y es que demuestran el interés de la sociedad por las transformaciones que se acometen en su ciudad.

⁷² SABATÉ, J., «La torre Agbar, masculino singular», en *AV Monografías*, 103, 2003, pp. 106-110, y NOUVEL, J. y b720., «Proyectil confitado», en *Arquitectura Viva*, 103, 2005, p. 118.

⁷³ JODIDIO, P., *Architecture now!*, vol. 2, Colonia, Taschen, 2004, p. 19.

Un aspecto al que aún no se ha aludido hablando de la arquitectura de los rascacielos es el impacto que el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, supuso para este tipo de trabajos. Bien es verdad que el mundo se llenó entonces de sombras a muchos niveles, incluido el arquitectónico⁷⁴. Sin embargo, a la vista está que las obras europeas no se vieron afectadas por estos temores y, es más, los autores tampoco se sintieron intimidados por las amenazas, pues presentaron propuestas para la Zona Cero caracterizadas por la originalidad (incluso la extravagancia en algunos casos) pero, sobre todo, por una verticalidad extrema. Entre los ofrecimientos que se podrían destacar, la firma Hariri & Hariri propuso erigir once torres, de pequeño tamaño y diferentes formas, cuyo número sería una concesión a la memoria histórica, evitando la construcción de un monumento conmemorativo. Por su parte, Foreign Office Architects sugirió un haz de seis cilindros que se fundían en altura y se convertían en el rascacielos más alto del mundo. Krueck and Sexton idearon un eje con una piel que cambiaba de textura y color. Hans Hollein coronó su rascacielos con una gigantesca ametralladora. William Alsop duplicó la altura de las torres originales con el fin de convertir la parte alta en una pajarera monumental y Shigeru Ban contempló un edificio de papel que invitaba a la oración, concebido exclusivamente como memorial⁷⁵.

Pese a la validez de algunas de estas propuestas, nos estamos refiriendo a un enclave con un valor económico incalculable, de ahí que la obra ganadora debiera prever la creación de un espacio de oficinas con un aprovechamiento del solar lo más rentable posible. Al mismo tiempo era necesario cicatrizar la herida con la creación de un recuerdo que immortalizara el espacio en que se habían alzado las torres de Minoru Yamasaki. Quien, en 2003, se alza con la responsabilidad de materializar este nuevo icono es el polaco Daniel Libeskind, autor del Museo del Holocausto en Berlín (1992-1999)⁷⁶ o del Museo Judío de Arte Contemporáneo de San Francisco (1998-2008) y, por tanto, familiarizado con la

⁷⁴ Lo que se refleja en nuevos planteamientos, puntos de vista inéditos y revisiones del concepto que, a modo de reflexión, pueblan las páginas de las revistas de arquitectura. Ver, al respecto, entre otros artículos, los de BETSKY, A., «Babilonia revisitada», en *Arquitectura Viva*, 88, 2003, pp. 62-65, o FERNÁNDEZ-GALLIANO, L., «Tótem y catástrofe», en *Arquitectura Viva*, 102, 2005, p. 144.

⁷⁵ «¿Qué hacer con el vacío de Manhattan?», en *Arquitectura Viva*, 82, 2002, p. 23, y KIPNIS, J., «Réquiems y rascacielos», en *Arquitectura Viva*, 87, 2002, pp. 69-75. También DAVIDSON, C., «WTC: La reconstrucción de un centro financiero», en *AV Monografías*, 103, 2003, pp. 24-25, entre otros artículos.

⁷⁶ VV.AA., *op. cit.*, ver nota 13, pp. 88-93.

tarea de realizar una arquitectura sensorial, que ha reflexionado sobre los efectos de la guerra y la destrucción. Libeskind cuida en su proyecto los intereses de los empresarios al contemplar un complejo residencial y de negocios que se agrupa alrededor del solar de manera informal, con la cúspide de cada torre inclinada hacia la zona monumental. Sin embargo, parece que el poder de los promotores es demasiado fuerte y somete el propósito a nuevas negociaciones. Así las cosas, resulta imposible que el plan de Libeskind se lleve a cabo tal cual, lo que resulta elocuente de un rasgo que parece hemos olvidado parcialmente al tender a observar al arquitecto como un dios omnipotente capaz de imponer cualquier voluntad. Si bien el poder que un solo autor puede ejercer en el devenir de la estética, la morfología, el urbanismo, el diseño, la imagen o el prestigio de una entidad, ciudad o, incluso, un país se ha multiplicado en las últimas décadas, siguen siendo artistas sometidos a peticiones, encargos que les vienen dados, directrices impuestas, normativas consensuadas a las que han de plegarse si desean llevar a cabo el proyecto. De la auténtica y plena libertad creativa del arquitecto (aquella que vemos en sus dibujos, bocetos, diseños o ideas no materializadas) a la realidad plasmada en sus resultados finales se observa una evidente (e inevitable en cierta medida) tendencia a la moderación, la adecuación, el plegamiento y la modificación, que hace natural reconocer diferentes estadios entre el germen de un edificio y su florecimiento definitivo y que también debería hacer al historiador sensible ante las dificultades de un oficio en apariencia poderoso y mediático en el que, sin negar esa vertiente, aún perduran ciertas esclavitudes ineludibles a su condición.

Aun de manera telegráfica, en estas páginas se han repasado las variedades más comunes de tipologías edificatorias actuales. Pese a ello, tan sólo se ha arañado la superficie del panorama arquitectónico, que es más complejo, amplio y diverso de lo que se haya podido demostrar. Sin embargo, observando las tendencias creemos posible sacar ciertas conclusiones, en la medida en que nos dibujan el estado de la cuestión investigadora. Entre los aspectos positivos podemos señalar varios. Por ejemplo, hemos podido comprobar cómo nos enfrentamos a un ámbito al que los medios de comunicación prestan una enorme atención, dando cuenta de la importancia con que se vive la arquitectura contemporánea. Esa abundancia de información será un aspecto positivo a la hora de acometer cualquier tipo de estudio al respecto.

Al hilo de lo anterior, si es factible rastrear la presencia de noticias sobre arquitectura en varias fuentes, los puntos de vista sobre la misma serán múltiples, ofreciendo información complementaria y opiniones contrapuestas, lo que enriquecerá los trabajos sobre la materia. Del mismo modo, las crónicas son útiles en la medida en que, al referirse a obras proyectadas o en proceso de construcción, permiten anticipar los resultados y, en última instancia, oponer los diseños originales con la obra definitiva, de cuya comparación son visibles las modificaciones, añadidos o eliminaciones que mejoran o empeoran el aspecto real de la edificación.

Lo que parece evidente a la luz de lo anterior es que, con estos beneficios, el investigador dispone de múltiples herramientas para estudiar las piezas del rompecabezas, unir las, darles forma, reflexionarlas y extraer sus opiniones y conclusiones, siempre a la luz de la información disponible. Sin embargo, no seríamos ecuanímenes si no supiéramos ver las carencias que los estudios sobre arquitectura actual presentan. Una de ellas, obligada por las circunstancias históricas, es la falta de estudios en perspectiva. Si bien se acometen investigaciones sobre la arquitectura en ciertos países, de muchos artistas o algunas tipologías, realizar un manual de la constructiva contemporánea es algo complejo. En efecto, falta dotar de bagaje a los edificios nuevos, ver cómo evolucionan y envejecen, cómo se asimilan con el medio y cómo los acepta el ciudadano, y eso es cuestión de tiempo.

Por último, un aspecto que merecería mayor atención es la escasez de estudios sistematizados. En efecto, no es corriente encontrar disertaciones que se centren en las tipologías edificatorias usuales, a pesar de que se ha comprobado lo útiles que pueden resultar. Es una carencia que se va mitigando con las últimas novedades editoriales, si bien se trata de un campo que puede ofrecer aún obras significativas. El principal problema que presenta es la complejidad y lentitud para elaborar un trabajo de estas dimensiones, pues no sólo obliga al autor a estar perfectamente informado sobre la arquitectura actual sino que exige una enorme capacidad de síntesis, un esfuerzo comparativo considerable y unas dotes críticas notables.

En la misma línea, habría que animar a los investigadores a profundizar en algunos de los aspectos que, a través de los ejemplos vistos, hemos inferido importantes para el presente y el futuro de la arquitectura. Hacemos una recapitulación de los mismos. Por ejemplo, hemos obser-

vado matices de lo que podría llamarse la «psicología del edificio», esto es, cómo la construcción, a través de sus materiales, forma e inspiración, habla acerca de su autor y de la ciudad en que se integra, del promotor o de la situación socio-económica del entorno. Si bien ello es una constante en la historia de la arquitectura y, en ese sentido, se imbrica en el estudio general de la misma, es evidente que el aspecto externo del edificio actual y su configuración interna no tienen precedentes, ni tampoco la arrasadora y definida personalidad del artífice, su capacidad para imponer tendencias y el espíritu de competitividad que existe por convertirse en centro de las miradas. Esta vertiente simbólica de la arquitectura informa sobre el grado de inventiva del artista y advierte sobre la falta de límites con que trabajan los autores, así como sobre la libertad concedida a ellos por la ciudad o entidad que les solicita un trabajo, lo que es elocuente de la confianza que se les otorga dada su garantía de espectáculo y trabajo de calidad.

Otro aspecto que se podría estudiar con minuciosidad y que deriva del anterior es la consideración social del arquitecto en el mundo actual. El artista es una estrella mediática, con una fuerza en sus opiniones que condiciona el paisaje urbano de los lugares en los que interviene. El temperamento que un autor transmite a través de su obra no es necesariamente algo negativo; de hecho, dota de personalidad a los trabajos, dándoles una imagen exclusiva. Pero sí existe una vertiente peligrosa y es la tentación de arrastrar consigo un alud de exigencias que perjudiquen a la economía de la entidad promotora, a la obra y también al autor, estigmatizado como un personaje de difícil trato.

Un nuevo objeto de estudio que podría deparar sorpresas debería no sólo centrarse en la figura del arquitecto como nombre mediático sino también en el poder de sus obras para trascenderlo y convertirse en edificios emblemáticos, con vida independiente de su creador. En esa medida, algunos de estos trabajos llegan, incluso, a convertirse en los iconos urbanos del siglo XXI. La Torre Agbar de Barcelona o la Swiss Re de Londres ejemplifican esta tendencia, habiéndose convertido en focos turísticos y de atracción tan notables como la Sagrada Familia o la Torre de Londres.

Precisamente este poder sobre las masas que ejercen algunas obras permite hacer referencia a otro campo de estudio interesante: el que plantea el equilibrio entre construcción práctica y útil y arquitectura bella u original. El papel popular que la arquitectura ha ido acuñando ha

puesto las tintas en su vertiente vistosa y sorprendente, olvidándose de garantizar en algunos casos unos interiores que cumplan con las exigencias para las que fueron creados. El Museo Guggenheim de Bilbao, con sus espacios difíciles de rellenar, o el Puente Zubizuri de la misma ciudad, con las denuncias que acumula como consecuencia de los resbalones que se producen sobre sus losetas de cristal, son ejemplos de ello.

Para terminar, enumeramos brevemente algunos otros aspectos a cuestionar. A saber: el estudio del impacto medio-ambiental de un edificio y, en esa medida, la preocupación del arquitecto por la cuestión de la sostenibilidad; la relación de la arquitectura con otras disciplinas como la escultura; el carácter efímero de la constructiva actual, algunas de cuyas obras ya nacen con una fecha de caducidad señalada o el desarrollo del edificio ecológico e inteligente, consecuencia de una aplicación racional de los avances técnicos y de la conciencia existente sobre la necesidad de vivir en armonía con una naturaleza en cambio climático. Aunque se podrían puntualizar más rasgos interesantes, estamos convencidos de que esta panorámica afirma la riqueza creativa de los últimos años, emanada de la mezcla de adelantos tecnológicos y libertad conceptual. Ello permite desarrollar obras extraordinarias que están transformando la estética y alejándola de lo que ya es tradición constructiva del siglo XX. Todo es válido y posible a la hora de dibujar el futuro y construir el nuevo milenio pudiendo hablar, verdaderamente, de un arte de vanguardia que, por méritos propios, goza en plenitud de una excitante libertad.



FIG. 1. Norman Foster. *Reichstag*. 1995-1999. Berlin (Alemania). Fotografía: B. Rostad.



FIG. 2. Norman Foster. *Reichstag* (detalle del interior de la cúpula). 1995-1999. Berlín (Alemania).
Fotografía: A. Thirsgaard Rasmussen.



FIG. 3. Norman Foster. *Greater London Authority*. 1999-2002. Londres (Reino Unido). Fotografía: C. Brown.



FIG. 4. Norman Foster. *Greater London Authority (detalle del interior)*. 1999-2002. Londres (Reino Unido). Fotografía: A. Oliver.



FIG. 5. Frank Gehry. *Edificio Nationale-Nederlanden*, 1993-1996, Praga (República Checa). Fotografía: L. Villa del Campo.



FIG. 6. Frank Gehry. *DG Bank (detalle del interior)*. 1995-2001. Berlín (Alemania). Fotografía: A. Otero García.



FIG. 7. Richard Rogers y Estudio Lamela. *Terminal 4 del aeropuerto de Barajas*. 2000-2006. Madrid (España). Fotografía: A. Mahinovs.



FIG. 8. Richard Rogers y Estudio Lamela. *Terminal 4 del aeropuerto de Barajas*. 2000-2006. Madrid (España). Fotografía: A. Pardo López.



FIG. 9. Santiago Calatrava. *Estación de Oriente*. 1993-1998. Lisboa (Portugal). Fotografía: J. Solana.



FIG. 10. Santiago Calatrava. *Estación de Oriente*. 1993-1998. Lisboa (Portugal). Fotografía: D. Prieto.



FIG. 11. Norman Foster. *Museo Británico (interior del atrio)*. 1994-2000. Londres (Reino Unido). Fotografía: C. Whalen.



FIG. 12. Herzog & de Meuron. *Tate Modern*. 1998-2000. Londres (Reino Unido). Fotografía: J. Bowen.



FIG. 13. Herzog & de Meuron. *Tate Modern (vestíbulo)*. 1998-2000. Londres (Reino Unido). Fotografía: J. Hanson.



FIG. 14. Jean Nouvel. *Musée du Quai Branly*. 2001-2006. Paris (Francia). Fotografia: C. Legrand.



FIG. 15. Jean Nouvel. *Musée du Quai Branly*. 2001-2006. París (Francia). Fotografía: R. Ornelas.



FIG. 16. Frank Gehry. *Museo Guggenheim*. 1990-1997. Bilbao (España). Fotografía: M. Paliza.



FIG. 17. Frank Gehry. *Museo Guggenheim*. 1990-1997. Bilbao (España). Fotografía: M. Paliza.



FIG. 18. Jean Nouvel. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ampliación)*. 1999-2004. Madrid (España). Fotografía: D. Lobo.



FIG. 19. Jean Nouvel. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ampliación)*. 1999-2004. Madrid (España). Fotografía: L. García.



FIG. 20. Frank Gehry. *Walt Disney Concert Hall*. 1987-2003. Los Ángeles (Estados Unidos de América). Fotografía: C. Highsmith.



FIG. 21. Enrique de Teresa. *Torre del Agua*. 2005-2008. Zaragoza (España). Fotografía: A. Ávila.



FIG. 22. Enrique de Teresa. *Torre del Agua (detalle del interior)*. 2005-2008. Zaragoza (España). Fotografía: M. Zaera.



FIG. 23. Herzog & de Meuron. *Estadio Nacional Olímpico*. 2003-2008. Pekín (China). Fotografía: G. Madico.



FIG. 24. Herzog & de Meuron. *Estadio Nacional Olímpico (detalle)*. 2003-2008. Pekín (China). Fotografía: M. Dougiamas.

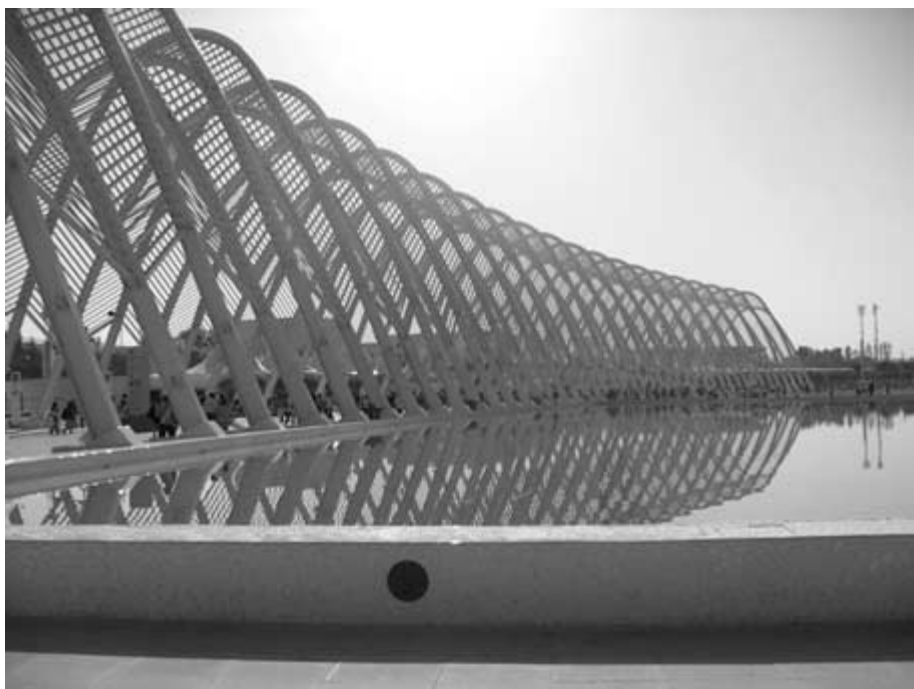


FIG. 25. Santiago Calatrava. *Anillo olímpico*. 2001-2004. Atenas (Grecia). Fotografía: A. Miah.



FIG. 26. Frank Gehry. *Hotel Marqués de Riscal*. 1998-2006. Elciego, Álava (España). Fotografía: A. Chang.



FIG. 27. Santiago Calatrava. *Turning Torso Tower*. 1999-2004. Malmö (Suecia). Fotografía: J. Kociatkiewicz.



FIG. 28. Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries y Blana Lleó. *Edificio Mirador*. 2004-2005. Madrid (España). Fotografía: A. Camacho.



FIG. 29. Norman Foster. *Swiss Reinsurance Company*. 2001-2003. Londres (Reino Unido). Fotografía: S. Cadman.



FIG. 30. Norman Foster. *Swiss Reinsurance Company (detalle del interior)*. 2001-2003. Londres (Reino Unido). Fotografía: I. Mutton.



FIG. 31. Jean Nouvel. *Torre Agbar*. 2001-2003. Barcelona (España). Fotografía: A. Ibáñez.



FIG. 32. Jean Nouvel. *Torre Agbar (detalle del exterior)*. 2001-2003. Barcelona (España). Fotografía: A. Ibáñez.